

EU SOU MUITOS: A DESMULTIPLICAÇÃO DO EU NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Sara Graça

**Trabalho de Projecto
de Mestrado em Comunicação e Artes**

JUNHO, 2010

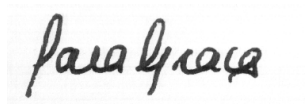


Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Comunicação e Artes, realizado sob a orientação científica do Prof. Doutor José A. Bragança de Miranda, Professor Associado do Departamento de Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e sob a co-orientação do Prof. Doutor Rui Torres, Professor Associado da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa.

[DECLARAÇÕES]

Declaro que este trabalho de projecto é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,



Lisboa, 31 de Maio de 2010

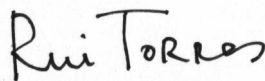
Declaro que esta Tese se encontra em condições de ser apresentada a provas públicas.

O(A) orientador(a),

Lisboa, 31 de Maio de 2010

Declaro que esta Tese se encontra em condições de ser apresentada a provas públicas.

O(A) orientador(a),



Rui Torres

Lisboa, 31 de Maio de 2010

[RESUMO]

[ABSTRACT]

**[EU SOU MUITOS: A DESMULTIPLICAÇÃO DO EU NA ARTE
CONTEMPORÂNEA]**

[MANY SELVES: THE MULTIPLIED SELF IN CONTEMPORARY ART]

[SARA GRAÇA]

[SARA GRAÇA]

PALAVRAS-CHAVE: arte contemporânea, eu, desmultiplicação, animação, entranhamento, estranhamento, imersão

KEYWORDS: contemporary art, self, multiplication, animation, attachment, estrangement, immersion

O trabalho de projecto "eu sou muitos: a desmultiplicação do eu na arte contemporânea" resulta de uma inquietação: a de procurar entender a desmultiplicação do eu em que a arte contemporânea tanto parece insistir. Se a arte regressa ao corpo (ao eu), não o faz para o assumir como dado, determinado, autónomo ou fechado. Regressa-se ao corpo para encenar a destruição de todos os véus que o envolviam e para o denunciar enquanto poroso, atravessado, ligado, maleável, plástico, indeterminado e aberto. As práticas e estratégias artísticas contemporâneas têm trabalhado contra qualquer explicação (e redução) do eu e parecem insistir no seu carácter desmultiplicado. A desmultiplicação para que se aponta não é apenas a desmultiplicação sucessiva - os vários eus sucedendo-se no tempo -, mas, sobretudo, a desmultiplicação simultânea - o eu estilhaçado numa série de planos concorrentes, à maneira cubista. O eu é muitos - "eu sou muitos" -, porque vai sendo muitos, sucessivamente assim, porque já é muitos, simultaneamente, e porque, acima de tudo, é todas as suas possibilidades (ainda que virtualmente). Se se regressa ao corpo, é para se assumir a sua carga desejante, afectiva, que permitem que eu possa ser tudo. O eu anima, o eu é animado, e desta dupla animação resultam processos de entranhamento e de estranhamento (ou de incorporação e desincorporação), em permanente devir (o eu animando, uma e outra vez, os entranhamentos e estranhamentos a que se presta).

Perseguir o tema da desmultiplicação do eu na arte contemporânea é colocarmo-nos nas hipóteses que as estratégias e práticas artísticas trazem para a frente, propostas interrogantes, em que o tema da desmultiplicação do eu se faz incessantemente outros, misturando-se com as questões da memória, da imaginação, da fantasia. Por sua vez, a incessante problematização do eu arrasta a problematização de tudo o resto - porque toda a percepção depende das subjectividades incorporadas (o plural é propositado).

O trabalho de projecto "eu sou muitos" procura captar os fragmentos e pedaços do pensamento da desmultiplicação do eu, nódulos problemáticos de que quis dar conta num *site* temático - o *site* "eu sou muitos", com o endereço <http://www.eusoumuitos.com/>. Este *site* é um trabalho hipermediático, pensado *ab initio* para a *Web*. Quer isto dizer que este "objecto" hipermediático é fractal (modular) e, por isso, variável, oferecendo, ainda, caminhos a descobrir no enorme espaço reticular. O pensamento e a reflexão que acompanharam a criação hipermediática, apostaram em movimentar-se, desde logo, no espaço da *Web*, o que levou à criação de dois *blogs* - "eu sou muitos: peregrinação temática", com a morada <http://eusoumuitos.tumblr.com/> e "eu sou muitos: processo", com o endereço <http://processo.tumblr.com/> - onde faço o registo da investigação temática e da pesquisa hipermediática e onde ensaio a construção do *site*. Estes *blogs* fazem parte do projecto "eu sou muitos", que assume, assim, a forma de um triângulo hipermediático em torno do tema da desmultiplicação do eu na arte contemporânea. É deste *work-in-progress* - ponto de partida para exercícios artísticos futuros - que dou conta na memória descritiva que aqui apresento.

The project work "many selves: the multiplied self in contemporary art" is the result of trying to understand the multiplication of the self proposed by contemporary art. Art returns to the body (to the self), but it no longer puts it forward as something given, definite, autonomous or closed. The body is freed from the veils that surrounded it and exposed as porous, extended, connected, soft, pliable, indefinite and open. The practices and strategies of contemporary art seem to work against any explanation (or reduction) of the self; they insist on its multiplied nature. The multiplication that is suggested isn't only a consecutive one - the many selves following one another in time. This multiplication is, first and foremost, a simultaneous one - the self fragmented in several planes, in a cubist manner. The self is many - "many selves" - because it goes on being many, consecutively so, because it is already many, simultaneously so, and, most importantly, because it is all its possibilities (even if virtually). Desire and affection play a decisive role here, because it is through them that the self is able to become everything. The self animates, it is animated. This double animation brings about attachments and estrangements (or incarnations and disincarnations), in a continuous becoming (the self animating, time and again, the attachments and estrangements that it opens itself to).

To pursue the theme of the multiplication of the self in contemporary art is to consider all the artistic proposals that put it forward. Such proposals are hypotheses that relate to many issues, such as memory, imagination or fantasy. In addition, to question the self is to question everything else, because perception depends on the embodied selves (the plural is intended).

The project work "many selves" tries to capture the fragments that result from considering the multiplication of the self. These pieces are what forms the theme-*site*

- "many selves", that can be found at <http://www.eusoumuitos.com/>. This *site* is a hypermedia work, thought *ab initio* for the *Web*. This means that it is a fractal (modular) "object", and, as such, a variable one. It offers a series of paths to other networked places. The thought and consideration that accompanied this hypermedia creation took place on the *Web*. Two *blogs* were created - "many selves: thematic journey", with the domain name <http://eusoumuitos.tumblr.com/>, and "many selves: process", with the domain name <http://processo.tumblr.com/>. These *blogs* are records of the thematic research and of the hypermedia investigation and, as such, are part of the project work "many selves". The project, therefore, takes the form of a hypermedia triangle on the quest of the multiplication of the self in contemporary art. The descriptive memory presented here is an account of this *work-in-progress* - a becoming that is the jumping-off place for future artistic exercises.

ÍNDICE

Capítulo I: Objectivos e contextos de aplicação visados	1
Capítulo II: Potenciais beneficiários	6
Capítulo III: A desmultiplicação do eu na arte contemporânea	9
Tema delirante feito de outras vozes	10
Eu sou muitos	10
A desmultiplicação: uma palavra mágica	11
Processos artísticos de desmultiplicação do eu	12
A auto-representação	14
O descaminho da representação	16
O habitar das obras	18
A essência sonhada	18
Que eu é este?	20
Desconfiar das categorias	21
O eu e as imagens	21
Testemunhos	22
Eu animo, eu sou animado	23
Entranhamento e estranhamento	23
Eu entranho, eu estranho	25
Eu estou na obra	26
A imaginação corporal	26
Que corpo é este?	27
O campo metafenomenológico da arte	28
As obras enquanto textos	29
Outros textos artísticos	29

O encontro com Fernando Pessoa	30
Brincar a ser outros	32
Que fora? Que dentro?	33
A desmultiplicação de tudo	34
Receber criativamente	35
O cubismo do espaço imersivo	36
Que fazer deste eu indeterminado e aberto?	37
O pronome pessoal eu	38
Que conclusão?	39
Os textos-fragmentos do projecto "eu sou muitos"	39
Capítulo IV: Exposição dos resultados	41
Plano de intervenção	42
Os blogs do projecto eu sou muitos	42
O site "eu sou muitos"	46
Do argumento à construção conceptual do ambiente	46
Construção do ambiente	47
A escrita em código: <i>HTML</i> , <i>CSS</i> e <i>JavaScript</i>	47
Estrutura base	49
Barra lateral de navegação	49
Caixa de conteúdos	51
Textos	51
Imagens	53
Notas-imagem	53
Imagens vectoriais: ilustrações	53
Logotipo e <i>favicon</i>	54
Informação útil	55

Hiperligações	56
Navegação	57
Estética adoptada	58
Cores	58
Fontes	59
Aspecto global	60
Testes	60
Protótipo do produto	60
<i>Site</i>	60
<i>Blogs</i>	61
Plano de serviço a prestar	61
Capítulo V: Conclusão	63
Memória por imagens	66
Bibliografia e webliografia	85
Ficha técnica	90
Ligações úteis	96
Lista de figuras	106
 Anexo A: Textos-fragmentos	 i
Eu sou objectos	ii
Objectos-rasto	vi
Objectos-contacto	viii
Objectos-documento	ix
Objectos-imagem	xi
Objectos-memória	xiii
Objectos-violência	xv

Eu sou corpos	xvii
Corpos-adesão	xxi
Corpos-construção	xxv
Corpos-arquivo	xxviii
Corpos-imaginação	xxx
Corpos-reflexo	xxxiii
Corpos-rostos	xxxv
Eu sou espaços	xxxviii
Espaços-inscrição	xli
Espaços-memória	xliii
Espaços-imaginação	xliv
Espaços-casa	xlvi
Espaços-corpo	xlvi
Espaços-imagem	xlvi
Bibliografia e Webliografia dos textos-fragmentos.....	l
Anexo B: Espectador	liv
Anexo C: DVD "eu sou muitos"	lxiii

CAPÍTULO I: OBJECTIVOS DO TRABALHO E CONTEXTOS DE APLICAÇÃO VISADOS

O trabalho de projecto aqui apresentado resulta de uma inquietação: a de pensar a desmultiplicação do eu que a arte contemporânea sugere. O título do trabalho - "eu sou muitos" -, é a música que me chega das práticas e estratégias artísticas desmultiplicantes: espécie de frase mágica que aqui procuro desvendar. Os textos resultantes do trabalho sismográfico procuram dar conta das linhas de força do tema; são fragmentos textuais (Anexo A) que gravitam em torno de três núdulos problemáticos maiores "eu sou corpos", "eu sou espaços" e "eu sou objectos" (títulos maiores dos textos do projecto). Mais do que dar conta de obras e de artistas, tratou-se de perceber o que é possível pensar a partir da sugestão de desmultiplicação do eu. Os textos são hipóteses, pequenos apontamentos na vertigem do tema, pedaços concorrentes sem sugestão de ordem.

Uma vez esboçado o tema (desenvolvido no capítulo III), importa defender a escolha do suporte hipermediático. Porque o trabalho de projecto "eu sou muitos" não é nem os textos que aqui apresento nem os que seguem em anexo; ele é o *site*

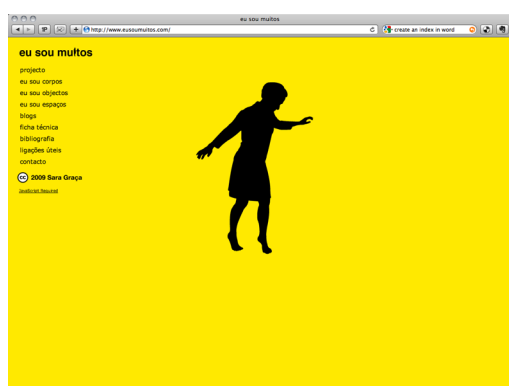


Fig. 1. O site "eu sou muitos"

temático "eu sou muitos" - <http://www.eusoumuitos.com/> (Fig. 1) -, objecto hipermediático pensado *ab initio* para a *Web*. Tema e suporte servem-se mutuamente, nenhum dos dois prevalecendo sobre o outro.

Por que optei pela criação de um documento hipermediático? E quais as vantagens oferecidas por esta solução?

O trabalho de projecto "eu sou muitos" é, antes de mais, um trabalho académico. Quer isto dizer que os seus textos se alimentam e se fazem atravessar de referências a autores e obras, instituindo um tipo de leitura multisequencial que, segundo George Landow, "é a experiência básica e o ponto de partida do hipertexto" (1992). A versão hipertextual de artigos académicos apresenta vantagens em relação ao impresso, tal como a facilidade com que se seguem e navegam referências. Por outro lado, e como sublinha Landow, "o hipertexto, que é fundamentalmente um sistema intertextual, tem a capacidade de enfatizar a intertextualidade de um modo que os textos impressos não conseguem" (1992); na versão hipertextual de um

documento, as vozes referidas ganham uma dimensão própria, não sendo apresentadas como textos de suporte. Neste trabalho procurei tirar partido deste aspecto do hipertexto, que sustentou algumas das opções da construção hipermediática (defendidas no Capítulo IV).

O hipertexto permite, ainda, a inclusão de material não-textual, seja qual for o seu suporte. Uma versão impressa admite texto e imagens (*stills*), obrigando a anexar suportes distintos quando se trata de outras linguagens. Encaro o projecto "eu sou muitos" como o ponto de partida teórico de um projecto artístico a desenvolver (que apresento sumariamente no Capítulo IV) e que sempre pensei como incluindo elementos multimediáticos. O *site* "eu sou muitos" tira partido deste aspecto do hipertexto, que procurei encenar de modos variados. Trata-se, conforme sugere Sérgio Bairon, de "reclamar a paridade entre signos de características sonoras, imagéticas e verbais" (2007, 54), não privilegiando a escrita como matriz do pensamento científico. Neste sentido, o *site* construído é uma resposta ao desafio que este autor nos propõe: o de "produzirmos o nosso pensamento hipermediático a partir (...) de uma criação hipermediática" (Bairon 2007, 54).

De acordo com George Landow, o hipertexto é um "texto composto por blocos de texto (...) e pelas ligações electrónicas que os unem" (1992). Segundo o autor, as ligações, a módulos exteriores ou interiores ao trabalho, "criam texto que é experimentado como não-linear, ou, mais correctamente, como multilinear ou multisequencial" (1992). Se o pensamento temático do trabalho "eu sou muitos" resultou em módulos textuais variados, sempre os pensei como não devendo ter uma ordem definida. Uma versão impressa obrigar-me-ia a ligar os diferentes fragmentos de forma permanente e linear (como faço no anexo A). A opção hipermediática, pelo contrário, possibilita as diferentes articulações que pensei para os elementos deste trabalho. O hipertexto - porque modular e ligado - permite a variabilidade. E, como nos diz Lev Manovich, "podemos conceber todos os possíveis caminhos através de um documento hipermediático como sendo diferentes versões do mesmo" (2002).

As ligações a módulos exteriores, que, por sua vez, se unem a outros, exponenciam a variabilidade de um documento hipertextual. O aspecto dialogante dos textos hipermediáticos impede, por um lado, que os pensemos como tendo limites definidos e permite, por outro, pensá-los como potencialmente ligados a todos os outros objectos da *Web* (*World Wide Web*). É por isso possível afirmar, com Landow,

que a versão hipertextual de um documento existe "como parte de um sistema muito maior, no qual a totalidade poderá contar mais do que o documento individual" (1992). Este aspecto comunicante da hipermédia influenciou a construção do *site* "eu sou muitos", que procura oferecer caminhos variados no contexto em que se movimenta.

Outro aspecto sedutor do hipertexto diz respeito ao seu carácter de obra em permanente construção. Como diz Lev Manovich, "a lógica dos novos média (...) privilegia a existência de muitas cópias, um número potencialmente infinito de diferentes estados da mesma" (2003). A obra hipertextual é, assim, um processo, um fazer-se, um perpétuo devir. Quis que o trabalho de projecto "eu sou muitos" fosse, também ele, um eterno esboço - de uma obra a fazer e a desfazer.



Fig. 2. O blog "eu sou muitos: peregrinação temática"

muitos: processo", com a morada <http://processo.tumblr.com/> (Fig. 3). Procurei, assim, extremar o carácter processual do hipertexto, oferecendo espaços outros de pensamento e de construção do trabalho. Deste modo, assumo o trabalho de projecto "eu sou muitos" como triângulo hipermediático, composto por um *site* e dois *blogs* interligados.

O hipertexto permite, ainda, tirar partido da aleatoriedade, que, uma vez definida em código, possibilita, como nos diz Pedro Barbosa, que o documento

A construção do *site* temático arrastou a criação de dois *blogs*: um dedicado ao processo de pensamento temático - "eu sou muitos: peregrinação temática", com o endereço <http://eusoumuitos.tumblr.com/> (Fig. 2) - e outro que dá conta do processo de construção hipermediática - "eu sou

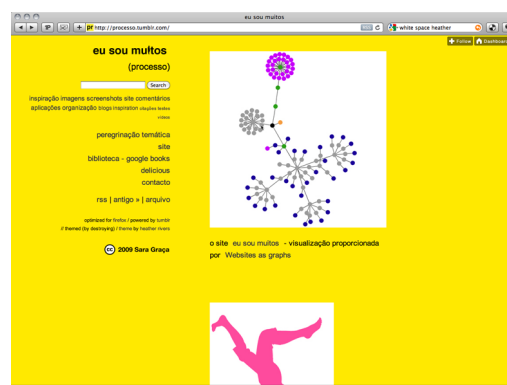


Fig. 3. O blog "eu sou muitos: processo"

adquira sentidos inesperados, "quantas vezes superando a própria capacidade imaginante do seu actor-programador" (2006, 15). Interessou-me esta poética do inesperado, que procurei encenar no *site* temático.

A construção de um documento hipermediático implica mais do que a escrita. Como nos diz António José Furtado, "os criadores de *sites* na *Web* não são apenas escritores: são designers, arquitectos, programadores" (2006, 122). Neste projecto assumo todos estes papéis, que penso serem dialogantes.

Este trabalho quis, ainda, reconhecer e contribuir para a cultura do ecrã, que, segundo Lev Manovich, "juntamente com o computador, (...) está a tornar-se o meio principal de acesso a qualquer tipo de informação" (2002). Dispositivos móveis oferecem já a portabilidade e a tactilidade característica dos documentos impressos, permitindo, ainda, tirar partido das novas capacidades oferecidas pelo computador, como a flexibilidade de apresentação e manipulação ou a automatização de processos. Mas não esqueçamos o acesso à *Web* - essa poderosa plataforma mediática de distribuição e comunicação.

A criação de documentos electrónicos e/ou hipermediáticos é um desafio e uma exigência dos nossos dias, a que devemos responder. Só assim poderemos acompanhar a "nova revolução mediática", de que nos fala Manovich: a da "mudança de toda a nossa cultura para formas de produção, distribuição e comunicação mediadas por computador" (2002). De qualquer modo, e como diz Alan Kay, "a melhor maneira de predizer o futuro é inventá-lo" (Alan Kay, Wikiquote).

CAPÍTULO II: POTENCIAIS BENEFICIÁRIOS

O *site* "eu sou muitos" demora-se no tema da desmultiplicação do eu na arte contemporânea, podendo os seus conteúdos interessar a estudiosos das áreas da arte, da comunicação e da filosofia. Penso o *blog* "eu sou muitos: peregrinação temática" como servindo o mesmo público. A esse público imaginado ofereço a minha reflexão temática (*site*) e a curadoria de material artístico (*blog*), acompanhadas que são de ilustrações, imagens, vídeos, textos, referências e ligações.

O *blog* "eu sou muitos: processo" poderá apelar a um público diferente, mais interessado nos processos de trabalho em computador e na construção hipermediática. Nele ofereço imagens do processo (*screenshots*) e dou conta de aplicações, bibliotecas e *plug-ins* utilizados no processo de trabalho e no desenho hipertextual. Os *interfaces* do *site* e do *blog* temático poderão interessar a este público, independentemente do interesse pelos seus conteúdos.

Mas a localização dos três "documentos" na *Web*, permite-me imaginar públicos outros. Afinal, a *Web* é esse espaço onde soltamos "objectos": eles aí estão, como que à deriva, potencialmente ligados a tudo e prontos a ser descobertos.

Certo é que a leitura de um hipertexto obriga o utilizador a agir. Os sistemas hipertextuais reclamam um leitor activo, que não é simples espectador, mas antes uma espécie de espectador¹.

Ao definir os caminhos de leitura, o leitor constrói o texto, que vai assumindo a forma que o este lhe der. Ainda que limitada pelas definições do programador, a construção do hipertexto é, assim, e conforme propõe Pedro Barbosa, uma "leitura-pela-escrita" ou "escrita-pela-leitura" (2006, 38-39).

O leitor pode, ainda, gerir a forma como os conteúdos são apresentados, alterando o *interface* do hipertexto; pode alterar cores e fontes, aceitar ou recusar tipos de ficheiros, anotar, adicionar *links*, partilhar "versões" do documento com outros utilizadores, entre muitas outras possibilidades oferecidas por ferramentas de *software* e por *plug-ins*. A modificação do *interface* afectará, necessariamente, a experiência da leitura, muitas vezes ultrapassando o que o programador imaginou.

É, ainda, possível ao utilizador copiar conteúdos ou extraí-los de outros modos, como através de ferramentas de extracção ou de tecnologias como o *RSS*. No

¹ Em anexo (B), segue um artigo sobre o conceito "espectador".

caso particular do *RSS*, o utilizador subscreve *feeds* que são lidos nos ambientes (*interfaces*) dos *feedreaders* escolhidos (*webware* ou *desktop-based*). Neste caso, não se trata de "reescrever" o *interface* pensado pelo autor, mas de lhe "impor" outro, definido quer pela aplicação utilizada para a leitura (por *default*) quer pelas configurações feitas pelo utilizador (através de *themes* e *skins*, por exemplo). Esta forma de leitura (por extracção) permite a consulta de conteúdos no mesmo ambiente, dispensando a visita aos *sites* e *blogs*, e possibilita ao leitor, como diz Lev Manovich, "curar (ou "misturar") as fontes de informação" (2008, 242).

No projecto "eu sou muitos" procurei estimular a "curadoria" ou "mistura" de conteúdos, que pratico, a meu modo, nos "objectos" hipermediáticos do trabalho. O *blog* temático é o exemplo mais extremo desta prática, sendo constituído, na sua totalidade, por conteúdos de outros autores.

O leitor dos *blogs* do projecto pode optar pela subscrição dos *feeds* (*RSS*), escolha que providencio na barra de navegação dos mesmos. O *site* não contempla esta opção (que, ainda assim, é possível - via *GoogleReader*, por exemplo), pelo que decidi manter os seus conteúdos abertos, permitindo a sua cópia. Na minha opinião, trancar conteúdos apenas estimula a extracção por outras vias. E se passamos a responsabilidade de construção do texto ao leitor, também podemos trabalhar no sentido de promover o respeito autoral, de formas outras que não impliquem a "infantilização" do leitor. No que respeita aos componentes do projecto "eu sou muitos", optei por ligá-los a licenças da *Creative Commons*, que contemplam a circulação e a mistura de conteúdos que defendo.

Ofereço, deste modo, os conteúdos do projecto hipermediático "eu sou muitos" a quem os queira aceitar. E sonho que possam ser recebidos criativamente. Deste modo, coloco a minha reflexão em torno da desmultiplicação do eu - tema tão caro à arte e à comunicação - naquele que é o maior espaço comunicacional dos nossos dias: a *Web*.

CAPÍTULO III: A DESMULTIPLICAÇÃO DO EU NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Tema delirante feito de outras vozes

De que valeria a obstinação do saber se ela assegurasse apenas a aquisição de conhecimentos e não, de um certo modo, e tanto quanto for possível, o descaminho daquele que conhece?

(Foucault 1994, 14-15)

Este trabalho resulta de uma inquietação, a de saber o que fazer com o "eu sou muitos" que a arte contemporânea me sugere. Tema delirante, o da desmultiplicação do eu (na arte contemporânea), e que se fragmenta em muitos outros, arrastando consigo questões antigas e novas que aqui procuro pensar. Importa, neste estado da arte, revelar essas frases que me foram encantando na sismografia que procurei fazer e que me permitiram ir dizendo "eu sou corpos", "eu sou espaços", "eu sou objectos", como quem vai captando as forças no terreno. Estas frases acabam por se fazer títulos dos três grandes nódulos problemáticos do projecto "eu sou muitos". Trata-se de registar (na medida do possível) aquilo a que Roland Barthes se refere como "uma espécie de música, uma sonoridade pensativa" (1976, 129), que acompanha a deambulação textual - percurso feito de fragmentos que constituem o corpo de textos do projecto "eu sou muitos" (Anexo A). Nesse sentido, o que aqui se apresenta é como que um diário de bordo, que procura dar conta dos rumos seguidos e dos compassos (cadências) partilhados no "descaminho" deste trabalho.

Eu sou muitos

O que está em causa quando digo "eu sou muitos"? E por que me parece urgente prolongar o gesto desmultiplicante da arte? Que movimento é este, que aponta em simultâneo para uma implosão e para uma explosão do eu, permitindo-me pensá-lo já em tudo? O eu não suporta mais ideias como inteireza, coesão, autonomia ou distância, e estilhaça-se em todas as direcções, num movimento que tudo parece arrastar. Que emaranhado de fragmentos é este? E como pensá-lo?

É neste terreno que se move este trabalho, que não sabe bem ao que vai. Imagens sobre imagens, sintomas sobre sintomas. Onde estou afinal? O que penso? E o compromisso académico de situar as recusas e as adesões a que me fui prestando, como se só assim o trabalho se aguentasse. As vozes de outros misturadas à minha e tudo isto articulado afectivamente: o meu corpo a falar. Porque, como nos diz José

Gil, "sem o afecto que os sustenta, os códigos são línguas mortas" (1997, 42). Trabalho-percurso que é feito dos encontros com as obras, dessa dupla animação: eu animo-as, elas animam-me. E ainda da relação desejante que entretenho com os textos que aqui revisito.

A desmultiplicação: uma palavra mágica

O que entendo por desmultiplicação?

Quando falo de "desmultiplicação do eu", deposito no substantivo "desmultiplicação" o sentido que dou ao verbo pronominal "desmultiplicar-se". Digo "eu desmultiplico-me" ou "o eu desmultiplica-se", apontando para essa frase que dá o título a este trabalho: "eu sou muitos". Deste modo, pareço partir da acepção de "desmultiplicar-se", de que dá conta o *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*: "(...) desmultiplicar-se. Tomar várias iniciativas, desenvolver diversas actividades, com determinado fim ou objectivo" (2001, 1201). Mas, nesta entrada, o termo aponta para a ideia de um desdobramento funcional e o que aqui sugiro é algo de muito diferente. Por um lado, penso em "desmultiplicar-se" como não servindo nenhum "fim ou objectivo", recusando, assim, a perspectiva funcional que o dicionário me oferece. Sugiro, ainda, que a "desmultiplicação" ocorre sempre, por mais narrativas unificadoras do eu que edifiquemos, e sirvo-me, afinal, do vocábulo para apontar para um processo de desdobramento multiplicado, em que cada parte ou fragmento se faz sempre outros, num processo que parece não ter fim. Deste modo, dou um sentido meu a "desmultiplicar-se", revelando o "afecto" por detrás do termo. É, afinal, a minha relação com o verbo pronominal "desmultiplicar-se" e com o substantivo "desmultiplicação" que aqui está em causa e que importa justificar: estas palavras são (para mim) aquilo a que Roland Barthes chama de "palavras 'queridas', palavras 'favoráveis' (no sentido mágico do termo), palavras 'maravilhosas' (brilhantes e felizes)" (1976, 157). Diz-nos Barthes que "(...) essas palavras queridas fazem parte da área do jogo: (...) têm um estatuto incerto; o que põem em cena é, no fundo, uma espécie de ausência do objecto, do sentido: apesar da dureza dos seus contornos, da força da sua repetição, são palavras mal definidas, flutuantes: tentam tornar-se feitiços" (1976, 157). Esta "ausência do objecto, do sentido" é, afinal, aquilo para que aponto quando recuso a ideia de um desdobramento funcional: o "estatuto incerto"

destas palavras "queridas" - "desmultiplicar-se" e "desmultiplicação" - sustenta o modo como me sirvo delas para me referir a práticas e estratégias artísticas contemporâneas distintas.

Importa referir que a palavra "desmultiplicação" não tem entrada no dicionário consultado, ainda que o verbo a implique. Dela direi apenas, a partir do que propõe Barthes, que é "aceitável" porque "pode (...) receber sentido" (1976, 142). Assim, "faço-a" palavra neste trabalho e revelo os sentidos que lhe vou dando. E, dando um sentido novo a um termo e como que "inventando" outro, sigo livre do peso dos sentidos que as palavras muitas vezes transportam e aponto para o afecto e para o desejo - conceitos decisivos nesta minha reflexão académica -, como que dizendo: estou aqui, sou corpo que articula afectivamente.

Talvez que o que importe não sejam tanto os sentidos das palavras mas as suas "tarefas", conforme sugere Georges Bataille (1994, 98-99). "Desmultiplicação" e "desmultiplicar-se" são palavras que trabalho no sentido de manter a sua ambiguidade e a sua ausência de contornos, já que delas faço uso para me referir a uma multiplicidade de sugestões artísticas contemporâneas. A tarefa do termo é, assim, a de promover a abertura, propondo não uma cor (forma) definida mas os infinitos cambiantes que este trabalho persegue.

Processos artísticos de desmultiplicação do eu

Que modos são estes de desmultiplicação do eu a que me refiro neste trabalho? Mais do que as obras de arte, importa olhar os processos que elas implicam.

Os processos artísticos de desmultiplicação do eu são variados, não sendo possível identificá-los e situá-los com precisão. Ainda assim, é possível falar de práticas e estratégias recorrentes, como a de criação de *personae*: construção feita dos mais diversos modos e a que se têm dedicado tantos artistas. Há quem concentre esforços na construção de uma figura, trabalhando-a continuamente e de formas complexas. Lynn Hershman é *Roberta Breitmore* (1974-78), Adrian Piper é *Mythic Being* (1972-75), Oliver Hangl é *Daniel Rose* (1994-), assim como Marcel Duchamp foi (é) *Rose Sélavy* (1921-1968?).

Há quem se faça leque de *personae*, mantendo o trabalho em profundidade, que uma construção demorada procura e permite. É o caso de Ria Pacquée, que é *It* e

Madame (1981-), de David Bowie, que é *Ziggy Stardust* (1971-73) e *Thin White Duke* (1976), de Eleanor Antin, que é *The Black Movie Star* (?), *The King of Solana Beach* (1974-75), *The Nurse* (1976-77) e *The Ballerina* (1973-1989), e de Nikki S. Lee que é as figuras sem nome da série *Projects* (1997-2001).

Há quem tome emprestadas as construções de outros e as faça suas. Yasumasa Morimura recria a *Rose Sélavy* de Duchamp (*Doublonage (Marcel)*, 1988), a *Olympia* de Manet (*Portrait (Futago)*, 1989) e uma personagem de Cindy Sherman (*To My Little Sister (For Cindy Sherman)*, 1998). E Sophie Calle "refaz" a *Maria* que Paul Auster em si baseara (1992-?).

Outros há que constroem as suas figuras a partir de modelos "de carne e osso": Roberto Cuoghi transforma-se no seu pai (1998-), Gillian Wearing "veste" o pai, a mãe, os irmãos e o tio (na série *Album*, 2001-2003?), e Yasumasa Morimura faz-se Liza Minelli (*Self-Portrait After Liza Minelli I e II*, 1996), Brigitte Bardot (*Self-Portrait After Brigitte Bardot I, II e III*, 1996) e Ingrid Bergman (*Self-Portrait After Ingrid Bergman*, 1996), para referir apenas algumas.

Este espelhismo ou entranhamento do outro é trabalhado de modo mais literal por Vibeke Tandberg (em *Living Together*, 1996-?), série em que duplica o seu corpo, e ainda por Kelli Connell, que repetidamente desdobra a modelo que fotografa (na série *Double Life*, 2002-2006). Já Nikki S. Lee, vai mudando de acordo com quem está, retirando os outros da equação e obrigando-nos a olhar para as muitas que vai sendo (em *Parts*, 2002-2005).

Há quem escolha figuras menos tangíveis, perseguindo arquétipos e modelos culturais. Cindy Sherman veste mulheres do cinema (nos *Untitled Film Stills*, 1977-1980) e Sanja Iveković encontra versões mediáticas para os seus mais pequenos gestos (em séries como *Double Life*, 1959-1975, e *Sweet Life*, 1975-76). Tracey Rose entranha *clichés* (em *Ciao Bella*, 2001-2002?), Yinka Shonibare inverte-os (na série *Diary of a Victorian Dandy*, 1998) e Shirana Shahbazi devolve-os distorcidos em tudo o que faz.

Outros há que aceitam as construções que deles fazemos, como que entranhando (humoristicamente?) o que lançamos na sua direcção. É o caso de Tracey Emin, de Jeff Koons ou de Andy Warhol.

Há ainda quem se concentre no rosto - a zona do corpo onde mais procuramos o eu -, dele oferecendo muitas versões, tantas quanto as que possamos imaginar, porque nem o rosto é só um. É o que fazem Tomoko Sawada (em *ID-400*, 1998-2001), e Friedl Kubelka (em *The Year Portraits*, 1972-?).

Outros dispensam o corpo e privilegiam espaços e objectos, de onde fazem surgir figuras. Mona Hatoum interroga os objectos e com eles os corpos que deles resultam, Lynn Herschman e Eleanor Coppola inventam rastros de figuras (*The Dante Hotel*, 1973-74) e Ilya Kabakov constrói ambientes para personagens (em *Ten Characters*, 1988).

O trabalho de desmultiplicação do eu arrasta e confunde-se com outros temas, como o da memória, que alguns artistas não se cansam de problematizar, denunciando o seu carácter ficcionado (imaginado, desejado, sonhado). Wiebke Loeper questiona a memória dos espaços e os eus que a partir destes construímos (em *Moll 31*, 1995). Jun Yang mistura informação e imaginação na construção que faz da sua cidade natal (em *Qilai! Qilai! Qilai!*, 2001). O mesmo fazem Anny e Sibel Öztürk nas recriações de espaços do passado (*Dresden Room* e *Frankfurt Room*, de 2001). Christian Boltanski admite não se lembrar de nada, optando por inventar objectos para a sua infância (em *10 Portraits photographiques de Christian Boltanski* e *L'Album photographique de Christian Boltanski*, de 1972), enquanto Aino Kannisto imagina cenas em que coloca a carne, deixando que os corpos surjam de um habitar (nos seus *Untitleds*, iniciados em 1998).

Todas estas práticas e estratégias artísticas expõem o eu enquanto construção, deliberada ou não; todas elas o dizem desmultiplicado, quer se façam um corpo ou muitos, quer os sugiram apenas, fazendo-os depender de espaços, de objectos, de corpos outros. Aponta-se para a simultaneidade de eus, que ora assume a forma de séries de figuras concorrentes, ora estabelece um diálogo com o fora de quadro da vida. O eu é muitos, simultaneamente, sucessivamente, não se percebendo bem onde começa e acaba o quê, não se distinguindo os contornos de nada.

A auto-representação

De que forma é que o eu desmultiplicado é representado? Que formas expressivas e artísticas é que estão aqui em causa?

É necessário que não façamos coincidir o trabalho em torno da desmultiplicação do eu com as práticas do auto-retrato ou de representação do corpo. Ficarmo-nos por essas seria não acompanhar a ruptura operada com o regresso ao corpo. Porque, afinal, são também os espaços e os objectos que aqui são problematizados, questionando-se a relação que com eles mantemos e que estes mantêm connosco. O regresso ao corpo não significa um fechamento, pelo contrário; regressa-se ao corpo para o denunciar enquanto falso centro, para testar os seus limites e o procurar por toda a parte. O que é reclamado é o corpo ligado e é essa abertura (a da ligação) que permite que entendamos muita da arte contemporânea como sendo, de algum modo, reflexiva, mesmo quando nenhum corpo é avançado nas suas figurações. O que muitas destas obras (acima referidas) parecem sugerir é que talvez as coisas e os sujeitos não conheçam identidades finitas e estáveis, que talvez tudo participe de tudo.

Se o eu implode - se se destrói o mito do interior, fazendo-o fragmentar-se numa infinidade de estilhaços -, ele também explode, descobrindo-se, afinal, em tudo o que o rodeia. Só assim se pode trabalhar no sentido de superar o paradigma objectividade/subjectividade. Se nada há de objectivo, se tudo é sempre atravessado pela subjectividade corporal, a representação (imagem que faço) é sempre também auto-representação.

É um outro modo de entender a experiência que aqui está em causa, esse de que nos fala Georges Didi-Huberman, a propósito de Carl Einstein: a experiência enquanto "sintoma", "manifestação", "acontecimento" (2007, 2). O Real (aquilo a que Einstein se refere como *Gestalt*) acontece-me e dele só posso oferecer esses sintomas, que serão sempre apenas os meus. Quando a arte nos oferece uma forma, afirmando-a como uma entre muitas e sublinhando a sua contingência, não será excessivo dizer que é também de auto-representação que se trata.

Mas a ideia de que toda a imagem é também e sempre auto-representação (o eu a dar conta do seu encontro com o Real), não deve fazer com que aí procuremos o eu. Até porque a imagem nunca o dará. No fundo, ela será sempre o que dela fizemos.

O que é instanciado na imagem (enquanto representação de alguém) é uma espécie de ponto de fuga (um eu) que não o é, porque não encontra repouso em lado

algum. Uma ideia do eu enquanto infinito. Diz José Gil que "ver alguém, olhar um corpo humano vivo que passa na rua é olhar o infinito" (1997, 161). O que aqui sugiro é que, perante a imagem (tida como sintoma de alguém) não preciso de ver o corpo (ou parte dele) para que essa ideia de infinito lá esteja. Não é o infinito esse abismo que pressentimos em nós? E esse aí está, independentemente da representação do corpo.

Que sentido teria falar de descentramento do corpo, se depois nos deixássemos ficar aí, nesse falso centro? Em *Self/Image*, Amelia Jones fala dessas imagens que, não dando a ver o corpo, ainda assim são auto-imagens (2006, xvii). É também dessas que trato aqui: imagens de um eu que se procura por toda a parte. Eleanor Antin a dizer: "Estou interessada em definir os limites do meu eu, o que implica movimentar-me para fora, para dentro, para cima e para baixo das fronteiras do meu eu" (1996, 775). É deste eu, deste corpo à procura de onde possa estar, que falo neste trabalho: corpo que já não se basta e que se descobre participado, atravessado, ligado, contaminado. As auto-imagens (com ou sem corpo) a dar conta de um eu que se procura e não se encontra (ou que se encontra em tudo). O *Bebuquin* de Carl Einstein a repetir a si mesmo: "Eu sou um espelho. (...) Mas já algum espelho se espelhou?" (Einstein 2005, 4). Os reflexos a desmultiplicar-se, o eu a não saber já nada e a pressentir-se muitos. Tal como Fernando Pessoa, quando diz: "Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas" (1966, 93). O reflexo que afinal não o é.

O descaminho da representação

O que fazer da representação? A única saída parece ser a de a fazer trabalhar contra si. A forma a combater a sua própria cristalização. Não é aqui que se joga o combate contra a estetização que ameaça todas as obras? A forma denunciada enquanto "assassinato de outras versões" (Einstein 1930a, 479), enquanto ilusão de controlo. Não é isso que está implícito no gesto desmultiplicante da arte contemporânea, nos seus planos concorrentes? No trabalho que multiplica (*ad infinitum*?), a arte trabalha contra qualquer forma que se queira única, porque, como

diz José A. Bragança de Miranda, "só há imagens no plural e nem todas dependem da visão ou do olhar" (2008, 29).

Mais do que as obras (que são sempre cristalizações), devemos atentar ao que é sugerido pelas práticas e estratégias artísticas. Importa que não nos fiquemos pelo representado, mas que entremos no que é proposto. Trata-se de nos colocarmos aí, nesse "contacto vital" que é o encontro com a obra. Como quem se desembaraça da materialidade (do peso) da obra para a descobrir enquanto forma de estar, de habitar, de ser e até de agir. Diz José Gil que:

Temos (...) que supor que, diante do corpo de outrem, a "intencionalidade" primeira é a de nele visar o seu vivido: o "outro" e, antes de tudo, o seu "espírito", ou melhor, a sua "alma" com tudo o que ela comporta de afectos e pensamentos. O visar não se dirige a um "sentido", uma "essência", mas um contacto vital; "comunicar" com outrem é entrar em contacto, misturar substâncias.

(Gil 1997, 148)

O que aqui sugiro é que nas obras também procuramos o seu "vivido" e que o encontro com estas deve ser entendido, também ele, enquanto "contacto vital".

As obras que este trabalho olha (nos seus textos em anexo - A) apelam à imersão e, tal como sugere Amelia Jones, "devo reconhecer a minha própria imersão nas obras" (2006, 12), abertura que, afinal, pode e deve ser pensada enquanto dupla animação: eu animo a obra e eu sou animado por esta. Não é também para isso que aponta Carl Einstein quando fala de "campos de forma" que a obra deve criar? (Didi-Huberman 2007, 5). Mas ainda que este trabalho de vitalidade seja potenciado pela imagem, sou eu (espectador) que o terei de prolongar quando a encontro, não a tomando pela figura (a cristalização que me é dada) mas procurando-a no abismo para que esta abre (esses seus campos de forma). Que é o mesmo que dizer que a obra se "esgueira" e que dependerá de mim travar esse combate ao "equivoco" (que o "esgueiro" possibilita), combate que se joga no seu fora-de-campo (o habitar da obra a permitir-me descobrir os seus campos de forma, de força). Sugiro uma relação com a obra como se de outro corpo (eu) se tratasse, apropriando-me, mais uma vez das palavras de José Gil, quando diz: "Percepcionar um corpo outro significa, antes de mais, sofrer uma esquivas e compensá-la com um equivoco. Esquivas: a experiência vivida de outrem escapa à minha vista (...) O efeito maior do esgueiro é o equivoco, é tomar-se o exterior pelo interior" (1997, 148-149).

Sei já que o eu não está na imagem, nem em nenhum lado: ele não pode ser fixo, reduzido, explicado. Pipilotti Rist sai da imagem (na minha direcção) - em *Open my glade (flatten)*, 2000 - , acordando-me para a moldura com que procura romper. Joana Villaverde é toda movimento para fora do quadro, como nos desenhos de *Emma*². Porque não é possível conter o eu: ele é demasiado vivo. A arte, a que aqui me refiro, trabalha contra a clausura do gesto representativo e é por isso que nos oferece imagens a habitar (imersivas), que se esquivam a ser recebidas enquanto cristalizações. Só posso pensar as imagens a partir da minha própria imersão (animação). As imagens artísticas acontecem-me, tal como as fotografias acontecem a Roland Barthes (1981, 37). E eu procuro dar conta desse acontecimento. Imagens sobre imagens, sintomas sobre sintomas - ao infinito. O meu corpo habita as obras. Como sugere Roland Barthes, "este desejo de habitação (...) é fantasmático, liga-se a uma espécie de visão que parece levar-me para a frente, para um tempo utópico, ou levar-me para trás, para não sei que parte de mim mesmo" (1976, 62). E, tal como Barthes, perante estas imagens "tudo se passa como *se eu estivesse certo* de lá ter estado ou de dever lá ir" (1976, 62). O que sugiro é que esse habitar pode ser entendido de um modo mais alargado, não se limitando nem à paisagem nem a nada.

O habitar das obras

O conceito barthesiano de *punctum* de uma fotografia - que o autor define como "esse acaso que nela me fere" (Barthes 1981, 47), "aquilo que eu acrescento à foto e *que, no entanto já lá está*" (Barthes 1981, 82) e que "possui, mais ou menos virtualmente, uma força de expansão" (Barthes 1981, 71), - permite-me pensar que "habito" as obras. Diz Barthes que "o *punctum* é (...) uma espécie de fora-de-campo subtil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que dá a ver" (1981, 85). Não é essa ferida que está em causa quando fala de "animação" (Barthes 1981, 38)? Eu animo, eu sou animado (é sempre uma dupla animação que está em causa). E aí estou: nesse fora-de-campo.

A essência sonhada

Que formas de estar, de ser, me sugerem estas obras? Que eu avançam?

² Obra de 2004, que assina com Mafalda Ivo Cruz.

Se a procura de conceitos de ser na representação não é nova, ela é complexa e deve ser perseguida com cuidado. É importante que não façamos coincidir o que o pensamento vai permitindo e assinando com o que as obras nos dão. Para que a arte não saia a perder (e com ela nós), é preciso atentar para a abertura e indeterminação que as próprias obras promovem, em vez de as trancar em discursos, sejam eles quais forem.

Assim, se é certo que a arte sai à procura da multiplicidade do eu, não creio que a possamos dizer anti-essencialista. Estas obras (que olho nos textos-fragmentos do projecto "eu sou muitos") sugerem mais do que afirmam, perguntam mais do que respondem. E, se parecem sugerir um eu sem núcleo e disperso, nada nelas impede que a essência seja sonhada, imaginada, perseguida até. Basta que pensemos a essência de outros modos. Poderá a essência ser essa "alma", de que nos fala, que está nesse "fundo" "em que mergulha a linha de fuga" e que "é infinito"? (1997, 161). Um fundo que, segundo o autor, não é já um lugar mas um "movimento para" (1997, 161-62), uma *myse en abyme*. Assim pensada, enquanto alcançar impossível e que, sobretudo, nunca coincidirá com nada que possa ser dito, não será possível aceitar a sua ideia? Sem o peso dos marcadores e das categorias, a essência seria, deste modo, algo de intangível e de inefável, o que é muito diferente de dizer que não existe. Parece-me que a arte é o espaço de todos os possíveis, território livre, por excelência; o seu desassossego e a sua inquietação constantes movem-na em todas as direcções e negam-lhe qualquer repouso. E é por isso que a arte não coincide nem pode coincidir com nenhum discurso (afinal imagem), ainda que este nos pareça servir.

A arte é o trabalho em torno de todas as possibilidades e é por isso que é preciso desconfiar de uma teoria - a anti-essencialista - que, aparentando oferecer a multiplicidade, nos impede de sonhar outros caminhos. Não foi também esse sonho que alimentou Fernando Pessoa? Apesar de se ter feito muitos (explorando a dispersão), o poeta nunca deixou de perseguir a ideia de um "Ser Essencial", como nos diz Teresa Rita Lopes (1990, 158), espécie de ponto no final da linha de fuga: o primeiro sonhador, que sonha o sonhador que sonha o sonhador e assim por diante.

Poderá a essência ser algo de partilhado, uma espécie de força vital que participa de tudo, como o *mana* dos polinésios³, o *axé* dos iorubanos ou o *wakan* e o

³ Esse *mana* de que falam Marcel Mauss e Henri Hubert em *Esboço de uma Teoria Geral da Magia*, Edições 70, 2000.

orenda dos índios norte-americanos? Um princípio imanente do universo, sem que este sirva já qualquer religião.

É preciso que descolemos a ideia de essência da questão da linguagem. Não é por não poder ser dita que a essência não existe. Poderemos nós imaginar um espaço entre as propostas essencialista e anti-essencialista? Será que a ideia de um princípio vital poderia existir aí?

A arte explora todas as hipóteses, muito se jogando também na desconfiança da linguagem. Como nos diz Charles Haxthausen "o significado linguístico é sempre um conceito, e por isso, para Einstein, uma pálida abstracção da singularidade concreta que pode ser encontrada no Real" (2004, 68). É a linguagem que não pode dar conta das forças. É a linguagem que não chega e com ela todas as categorias e marcadores com que se marcou sempre a questão da essência. A linguagem é redutora. O que não nos deve impedir de sonhar, como fizeram tantos. É preciso que a essência tenha lugar como hipótese, entre as muitas possíveis. O que era, afinal, o sensacionismo pessoano se não uma tentativa de permitir todas as hipóteses, de dar conta de todas as sensações? Subversão permitida pela própria linguagem que Fernando Pessoa vira contra si mesma: ao incluir tudo, enquanto sensação, o sensacionismo designa tudo não designando nada, isto é, destrói a identidade e abre para a penumbra da diferença.

Que eu é este?

As obras que encontro parecem repetir essa frase musical: "eu sou muitos". Sou Ulisses enfrentando o canto das sereias. E insisto em perguntar, como quem se agarra ao mastro: que multiplicidade é esta? Que eu desmultiplicado é este? Porque, como nos diz José A. Bragança de Miranda, "não basta dizer com os pós-modernistas que não existe unidade [do corpo] nem teria que existir, mas apenas multiplicidade. O que falta explicar é justamente a 'multiplicidade'" (2008, 161). Não basta dizer que o eu é um tornar-se. Um tornar-se o quê? E como? Não basta anunciar a dispersão, há que perceber o que esta pode dizer do gesto desmultiplicante (e se serve para o pensar). Esse gesto em que a arte tanto insiste.

Desconfiar das categorias

Quero instabilizar a classificação, como Pessoa. Porque desconfio já de certas categorias usadas para pensar a questão do outro.

Estranho os estudos de género ou de raça, que perpetuam os marcadores que se propõem eliminar. Recuso os discursos das contagens⁴ e das quotas, supostamente indicativos de processos discriminatórios, quando o que me parece preconceituoso é que se sugira que a mulher é historicamente mais dada à imanência ou que os que os "outros" dos sistemas patriarcais e coloniais, porque já "outros", se encontram em vantagem para trabalhar os muitos que são.

Nos textos-fragmentos (deambulação pensativa dos meus encontros), opto por indicar apenas o nome do artista (nome com que assina), evitando toda e qualquer referência a género, raça, idade, nacionalidade. Não sugerem o nome e a profissão o bastante? Não é também contra estes marcadores que a arte trabalha? Não foge ela de contextos e explicações? São outras as dimensões que eu quero explorar.

Repito a mim mesma: não me interessa contextualizar, o que eu quero é descontextualizar e ver o que sobra. Que resto encontrarei depois de descartado o discurso assente em categorias? Afinal, o tema (a desmultiplicação do eu) parece apontar, ele mesmo, para a obsolescência de marcadores e para o falhanço de visões parciais.

O eu e as imagens

Penso que a desmultiplicação do eu não é algo que diga apenas respeito às imagens. Não é através das imagens que o eu se desmultiplica; nas suas coreografias, o que nas obras se procura fazer é dar conta da desmultiplicação do eu, talvez anterior, simultânea e posterior às imagens. Que relação é esta que aqui está em causa?

O pensamento desta relação recusa, desde logo, a ideia de simulacro que ainda hoje domina a história da arte e que tem servido para pensar a arte dos nossos dias. Como diz José A. Bragança de Miranda, "não há imagem em si, a ideia de imagem

⁴ Como as das *Guerrilla Girls*, grupo feminista que vai dando conta, por exemplo, do número de mulheres representadas no *Metropolitan Museum of Art* (e respectiva percentagem do acervo da instituição).

em si é absurda, pois as imagens têm ontologia, fazendo parte dos objectos que mobilam o real" (2008, 175). Que ontologia é esta e como pensar que as imagens se libertam dos corpos e também regressam a eles? Porque, como acrescenta Bragança de Miranda, "longe de serem "simulacros", como pretende Baudrillard, as imagens retiram força da sua errância, mas essa errância visa sempre um corpo, incrusta-se sempre na carne" (2008, 178).

Interessa-me perseguir o mistério das imagens e o que estas podem dizer do modo como o eu vive e habita o Real. Interessa-me perceber de que modo é que a carne "incorpora" imagens, as veste. O que eu quero é demorar-me na questão da ligação, a das figuras à carne, para referir apenas uma.

Testemunhos

De nada me servem as relações repetitivas e concordantes que a história da arte identifica e arruma em estilos e escolas. Penso que, ao que a arte propõe, com as suas imagens, se pode responder de forma poética e que talvez só assim seja possível esquivarmo-nos à cristalização das obras e ao seu consumo estético. Trata-se, como sugere Carl Einstein, de abrir ao "não-conhecimento" no encontro com a arte, de perseguir "conceitos insuspeitos" (Didi-Huberman 2007: 18-19). De que me servem a linearidade e a causalidade da técnica histórica? Quero livrar-me de contextualizações e desembaraçar-me das suas explicações anteriores aos momentos. Quero livrar-me do tempo positivo, o mais que possa. Por que hei-de eu dizer mais do que dizem aqueles que assinam as obras?⁵ Por que hei-de eu dizer mais do que as obras? É noutra dimensão que eu quero situar o meu trabalho: numa dimensão de vida, de sonho, de imaginação, de fantasia, de desejo, de afecto, de inconsciente. Eu não quero explicar ou situar estes artistas; quero entrar em diálogo com o que me propõem, quero colocar-me aí.

Da história da arte peço o mesmo. E assim só posso aceitar a que se assume um testemunho e nada mais, tal como a que oferece Roland Barthes em *A Câmara Clara* (1981).

⁵ Faço acompanhar o meu encontro com as obras (que coreografo nos textos-fragmentos) do que penso serem as referências suficientes para a leitura: o nome do artista, o título da obra e a data da mesma.

Eu animo, eu sou animado

O encontro de Barthes com a fotografia fala de acontecimento (1981, 37), aproximando-se da proposta einsteiniana da experiência enquanto "sintoma", "manifestação", "acontecimento" (Didi-Huberman 2007, 2). Barthes refere ainda uma atracção que é "animação", num duplo sentido: eu animo e eu sou animado (1981, 38). Este conceito serve-me pelo que tem de movimento e porque dá conta das forças desejantes e afectivas (em jogo no "contacto vital"). Animação: palavra que, de algum modo, expressa que eu vou sendo o mundo e que ele me vai sendo a mim. E Barthes a revelar-se "música" do meu descaminho: o seu "canto de ideias-frases" a ritmar a minha articulação afectiva das obras (Barthes 1976, 129).

É a animação (mistério) que eu quero perseguir, sabendo que ela me atira para o espaço do metafenomenológico. Einstein a insistir: "Mas em mim há muita coisa e aquilo que tem mais valor é justamente o que ultrapassa os factos" (2005, 40).

Entranhamento e estranhamento

De onde me surgem as palavras entranhamento e estranhamento, que repito neste projecto?

Neste trabalho, eu "tenho a cabeça cheia" de Fernando Pessoa. Terei eu captado do poeta aquilo a que Barthes se refere como "um canto de ideias-frases" (1976, 129)? "Primeiro, estranha-se. Depois, entranha-se" (Mega Ferreira 2005, 138), diz Pessoa acerca da *Coca-Cola*. Será este *slogan* a música do meu encantamento? Serão as palavras "estranho" e "entranho" as notas musicais daquilo a que Barthes chama de "sonoridade pensativa" (1976, 129)? Seja como for, estes conceitos (e os sentidos que lhes dou) servem para pensar a obra do poeta, que entranhou e estranhou continuamente, que se dedicou a "sentir tudo de todas as maneiras" (Campos 1969, 220). Demoro-me nestes sons - "entranha-se" e "estranha-se" - e deles forjo as ideias deste trabalho.

Os termos "estranhar"⁶ e "entranhar" arrastam a ideia de corpo. Não os entendo enquanto opostos; penso-os como parte de um mesmo *continuum* que tem

⁶ Este "estranhamento" nada tem a ver com o estranhamento de que fala Viktor Shlovsky em "A Arte como Processo" (in *Teoria da Literatura*, Edições 70, 1987, pp. 73-95): o efeito que a arte deve procurar.

como palco a carne. Digo "estranhar", querendo dizer: desincorporar, vomitar, expelir, recusar. E digo "entranhar" querendo significar: incorporar, engolir, sorver, aderir. O que me atrai nos vocábulos eleitos (mais do que naqueles para que estes apontam) é a ideia de visceralidade - as entranhas. Não nos diz Friedrich Nietzsche, citado por Bragança de Miranda, que "somos integralmente corpo e nada mais", sendo a alma "apenas uma palavra para designar algo no corpo" (2008, 155)? Há qualquer coisa de selvagem, de violento (dionisiaco?), nestas palavras, como se através delas a linguagem procurasse dar conta do "afecto", de que nos fala José Gil, "sem o qual os signos são línguas mortas" (1997, 42). Penso que o corpo regressa também nos modos como o (nos) implicamos no que dizemos e é por isso que privilegio termos que o denunciam.

"Entranhar" e "estranhar" revelam, ainda, um corpo aberto, poroso, plástico; são palavras-movimento, que encenam a erótica do corpo (as suas ligações, as linhas que o atravessam). Os processos corporais, para que estes termos apontam, são de difícil identificação e delimitação, já que, como nos diz José Gil, "a "infra-estrutura" que a afectividade forma", e que estas palavras procuram expor, está "sempre pronta a ultrapassar os signos, deslizando sempre para as fronteiras entre os códigos" (1997, 42). Digo "entranhar", fazendo coincidir esta palavra com as ideias de "desposar" e "plasmar", de que fala o autor (1997, 181). E digo "estranhar", apontando para as ideias de "ausentar-se" ou "recusar-se" que refere (1997, 155). Estas são, como avança Gil, "operações complexas da imaginação, mas de uma imaginação "corporal" (1997, 181).

Seja como for, o corpo está sempre presente, "entranhando" e "estranhando", mais ou menos. De fora parece ficar a ideia de indiferença: um dos véus com que a linguagem procurou (procura) esconder o corpo. Mas ele ressurgiu, uma e outra vez, rompendo com os signos que o deixam de fora. Talvez que tudo dependa da desconstrução e da problematização dos processos corporais. Não são isso que está em causa nos *Untitled Film Stills* de Cindy Sherman? Não são estas figuras encenações de "entranhamentos"? Não se trata de promover ou de condenar estes processos, mas de caçá-los, procurando perceber de que modo iluminam as nossas acções. Só isso é que será decisivo.

Eu entranho, eu estranho

É a partir da ideia de animação que falo de entranhamento - uma adesão, um colocar-me aí - e de estranhamento - uma recusa, um ausentar-me daí. A ideia de encontro enquanto "contacto vital", de que fala José Gil (1997, 148), permite-me pensá-lo em termos de me colocar ou de me ausentar dele. Diz José Gil acerca do espaço interior do eu: "Porque é elástico, o espaço interior pode encolher-se ou dilatar-se; retirar-se ou ausentar-se do olhar ou do toque ou da carícia que se recusa" (1997, 155). Posso, então, dizer que me abro ou não a animar e a ser animado pelo outro (e o outro abre-se ou não).

Se a recusa a colocar-me aí pode ser já entendida como estranhamento (eu optei por estranhar e ausento-me do contacto vital), ela pode também resultar da abertura, da animação: eu estranho a animação a que me prestei (dei corpo). Do mesmo modo, a abertura pressupõe já um certo entranhamento (eu predisponho-me à animação), mas também resultará de eu aderir à animação que teve lugar, de eu ter gostado de estar aí.

Os encontros (lembro que se deve incluir nestes os encontros com as coisas ditas "inanimadas") poderão ser pensados enquanto jogos de forças - forças que, como diz José Gil, "se transmitem através de impressões ínfimas (...) ou pequenas percepções" (1997, 169) -, e dessas trocas poderão resultar múltiplos e variados processos de entranhamento e de estranhamento, que serão mais ou menos conscientes. De fora fica, talvez, a ideia de indiferença: penso que haverá sempre uma qualquer "esquematização", que tenderá mais para a abertura ou mais para o fechamento. Decisiva poderá ser a desconstrução destes processos (o que passa por algum investimento): assim, posso combater a esquematização que fiz, num ou noutro sentido; posso caçá-la.

Gosto de pensar estes conceitos como sendo elásticos: eles prestam-se à fluidez própria dos encontros; permitem-me pensar, por exemplo, em animações de recusas: quando animo tão fortemente uma recusa que produzo um modelo *por oposição a* (contra-modelo). Não é isto que está em causa em muito do feminismo? Talvez que tudo se jogue no que faço com estes modelos. O problema parece estar na ligação (aqui das figuras à carne). De que modo é que articulo afectivamente? De que modo é que se dá a ligação? Como a trabalho?

Eu estou na obra

Para que possa pensar o encontro com as obras - encontro-animação -, e com ele as noções de entranhamento e estranhamento, que aqui proponho, importa que regresse ao conceito barthesiano de *punctum*. Ainda que fale da sua "força de expansão", Barthes faz coincidir esta "ferida" (1981, 46) (que o faz desejar) com algo que a imagem lhe dá (algo que identifica à superfície desta), que, nas suas palavras, se "encontra no campo da coisa fotografada como um suplemento simultaneamente inevitável e gracioso", "um pormenor" (1981, 74).

Aceito a ideia de "picada" (Barthes 1981, 46), mas não me parece que essa dependa necessariamente do que a imagem dá a ver. O *punctum* pode estar na animação (imersão) que tem lugar, pode vir desse "habitar" da obra e não da obra propriamente dita. Pode até ir mudando com esse habitar.

Assim, não sei identificar o que à superfície da obra é responsável pela minha adesão e maior abertura (o que nela me fere). Posso é falar de sensações resultantes dessa "entrada" na obra (desse para-além do que ela me dá a ver, a ouvir, a sentir).

Entendido deste modo, o *punctum* não seria mais uma porta concreta para esse fora de campo da obra, mas algo a encontrar aí, na sua expansão. É do que me vem desse espaço, para que a obra abra, que eu quero falar. De que me serve situar pontos de entrada? O que me interessa são os movimentos para fora do quadro (da forma), que, não só não dependem de nenhum ponto único ou porta, como parecem trabalhar em todas as direcções. Eu a dar formas às formas, uma e outra vez, num espaço outro: o da sua "habitação". Recepção criativa que depende da ideia de acontecimento animado. O que interessava é, afinal, a imersão (eu entro nesse espaço). É dessa que depende o meu trabalho.

A imaginação corporal

A reflexão em torno da imersão faz com que me demore no modelo de visualidade háptica de Laura U. Marks, que atravessa a obra *Self/Image* de Amelia Jones. Segundo a autora, a "imagem é apreendida a partir de um encontro visual sinestésico que envolve o tacto, o olfacto e outras dimensões da incorporação" (Jones 2007, 20). Mais uma vez recuso hierarquias: aqui, de sentidos. Por que há-de a visão assumir o papel predominante de sentido que convoca os outros? Por que há-de ela

ser o sentido-porta da imersão? Que fazer das imagens que não dependem do olhar? Ou que apelam desde logo a uma série de sentidos? Não será possível manter a sugestão háptica independentemente do sentido que a despoleta? Porque nem sempre sei qual o sentido que fala mais alto no habitar da obra. O que me interessa reter aqui é a ideia de hapticidade, esse algo que concerne ao tacto, e que poderá explicar porque me sinto como se estivesse aí, nesses espaços habitáveis das obras. (Por que é que diante do actor sou o actor? É também isso que eu quero perceber.) Diz José Gil:

Tal como a visão, a pele opera o cruzamento desta e do tacto, e estende-o por toda a superfície do corpo. Mas, contrariamente à visão que se pode tornar háptica, táctil, a pele integra o olhar cegando-o: a pele não vê, mas transforma a sua taticidade cega em *abertura e transporte* do espaço interno do corpo para o exterior. A pele *toca como se visse*, à distância - mas sem ver. (...) Na verdade, já não é a pele que toca, mas o espaço interior tornado espaço de imaginação corporal, de que a pele é o agente invisível. ... Por outras palavras, o espaço interno toca sem tocar, com a pura *hapticidade* do olhar, mas sem a visão; ou seja, vê sem ver, mas com o poder de se moldar à distância, como o faz o olhar. (Gil 1997, 157)

Interessa-me a ideia de uma imaginação corporal: eu a animar e a ser animado porque imagino com o corpo. Não é disso que fala Bernardo Soares? Diz Soares: "Tudo é o que somos, e tudo será, para os que nos seguirem na diversidade do tempo, conforme nós intensamente o houvermos imaginado, isto é, o houvermos, com a imaginação metida no corpo, verdadeiramente sido" (2006, 56). Eu a colocar-me aí, o meu corpo a imaginar, a animar e a ser animado. Eu a viver os processos de entranhamento e estranhamento, porque estou aí (o meu corpo dispõe-se *a*). O meu corpo a gostar mais ou menos daquilo a que se prestou. E tudo a depender das forças jogadas no encontro: eu a disponibilizar-me mais ou menos, a investir mais ou menos. Imaginação, animação, entranhamento, estranhamento: conceitos elásticos que se prestam a pensar os encontros, os instantes. Palavras que procuram dar conta daquilo que o corpo vai vivendo, sentindo. Por vezes surgem-me outras palavras, nas quais o corpo se insinua com mais violência; nessas alturas digo: eu engulo, eu vomito (e não já: eu entranho, eu estranho). Como se o corpo me obrigasse a uma expressão mais investida; os processos viscerais a contaminar a linguagem.

Que corpo é este?

Que corpo é este que está sempre presente e que se empresta a tudo? Que corpo é este que encontro nas obras? Corpo habitado, é certo, e também corpo que habita. Corpo já não pensado segundo os termos da divisão corpo/alma, mas corpo, assim mesmo, apenas corpo, e nada mais. É desse corpo, desse "nexo psyché-soma" -

que não deverá ser pensado como ora uma coisa ora outra -, que fala José Gil (1997, 191). Um corpo que se presta a "desposar" e a "plasmar", conforme sugere o autor (Gil 1997, 181). Mais uma vez, tomo emprestados conceitos e permito-me usá-los para dar conta de qualquer encontro, porque todo o encontro é "contacto vital" (Gil 1997, 148) (ainda que, no caso do encontro com as coisas ditas "inanimadas", essa vitalidade pareça estar de um só lado). Afinal, a "esquiva" (Gil 1997, 148), que Gil identifica enquanto determinante da relação interpsicossomática, está em tudo: porque tudo se esgueira e sou eu que aí terei de investir (ou não). Por investimento, entenda-se esse colocar-me ou ausentar-me daí. Assim, eu "desposo" e "plasmo-me", adopto, entranho. Ou ausento-me, recuso-me, estranho. Mais ou menos influenciado por (pre)conceitos - as esquematizações de que fala Gil (1997, 149-50). O encontro será sempre também esse combate entre conceitos e sensações. Caso para sonhar com Einstein: "o conceito quer ir para as coisas e eu quero exactamente o contrário" (2005, 11). Mas que "imaginação metida no corpo" é esta de que fala Bernardo Soares (2006, 46)? Que corpo é este, de que Gil diz ser "impossível falar ou descrever aqui" (1997, 181)? Não é deste corpo e desta imaginação que me falam as propostas poéticas? A animação (habitar) a que me presto (via desejo) a apontar para um processo de devir-tudo, que se situa desde logo no campo da metafenomenologia.

O campo metafenomenológico da arte

Afinal, a arte sempre se movimentou nesse espaço para além do fenomenológico: terreno do sonho, da fantasia, da imaginação. Do milagre, diria Einstein.⁷ Ruy Belo a falar "dessas coisas vivas mais do que aqui / vivas na imaginação / onde só afinal as coisas são" (1981, 28-9). O corpo na arte não se fica pelos seus contornos ou vivências; ele parte à procura dessas outras dimensões da existência. Via afecto, via desejo. Não é desse corpo que falam Deleuze e Guattari? Diz José Gil: "(...) considerando o corpo como uma máquina (uma "máquina desejante") (...) Deleuze e Guattari virtualizam o corpo (...). O corpo desejante de Deleuze comporta todo o virtual do seu desejo (...)" (1997, 184).

Corpo-desejo que me permite pensar que sou tudo e que tudo me vai sendo a mim (desmultiplicadamente assim). Porque não há biografia ou qualquer exercício do

⁷ Referência à sua obra *Bebuquin ou os diletantes do milagre* (*Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*, Reclam, 2005).

tempo positivo que me possa explicar. Eu sou sempre muito mais: "eu sou muitos" - é isso que pressinto (oiço?) no encontro com muitas das estratégias e práticas artísticas contemporâneas. O percurso desenhado é complexo, é um emaranhado de "fios" (as "máquinas desejantes" todas ligadas umas às outras): porque se as obras me falam desse desejo que tudo atravessa, é também via desejo que as encontro. Eu animo-as, habito-as. E elas serão sempre também criação minha, já que me chegam da força produtiva do desejo. É desse mistério, que é o encontro com as obras, que arrisco falar (em textos-fragmentos), esperando que a linguagem possa, aqui e ali, dar conta do que sinto (do que vou sentindo). Não é esse o descaminho do poético?

As obras enquanto textos

Cada obra de arte procura *dizer* algo, contribuindo para a profusão de imagens. Persigo os "textos" que as obras também são e esses outros textos (teóricos, críticos) que arrastam, procurando ouvir o que me dizem acerca da desmultiplicação do eu. Dos ruídos vou dando conta no *blog* criado para o efeito - "eu sou muitos: peregrinação temática" -, que integra o triângulo hipermediático que é o trabalho de projecto "eu sou muitos" -, espécie de espaço heteróclito na rede, no qual fui lançando fragmentos, em processo de peregrinação e de sismografia temáticas.

Outros textos artísticos

Mas interessa-me ainda escutar os autores nesses outros textos (que assinam) e que assumem variadas formas: diários, manifestos, correspondência, poemas. Por que não-de estes textos ser menos do que os textos ditos críticos? Diz Kristine Stiles que "as teorias e as declarações dos artistas são parte do corpo material e da estrutura conceptual do seu trabalho e devem ser entendidos como um elemento essencial das teorias histórica e crítica da arte" (1996, 8). É essa vontade de descobrir / fazer falar os textos dos artistas que alimenta o livro *Theories and Documents of Contemporary Art* (1996). Neste trabalho parto à descoberta desses textos - que também se fazem *posts* do *blog* de peregrinação temática. Alguns destes demoram-se em mim e encontram o seu espaço nos textos-fragmentos do *site* temático.

O encontro com Fernando Pessoa

Mas há quem se faça ouvir mais. É o caso de Fernando Pessoa. Direi que a sua voz surge naturalmente nesse tema que afinal foi o dele: o da desmultiplicação do eu. Não é ele (feito Campos) que nos urge a "sentir tudo de todas as maneiras", a "viver tudo de todos os lados", a "ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo" (Campos 1969, 220)? Pessoa desmultiplicado nessas figuras que se soube fazer: o seu "drama em gente", como lhe chama (1928, 250).

Não é apenas um processo de despersonalização que aqui está em causa - a destruição do "dogma da personalidade", de que nos fala o poeta (1928, 141) -, mas, como nos dizem Anna Klobucka e Mark Sabine, um "concomitante movimento no sentido da incorporação: a diversificada multiplicação e exploração da experiência subjectiva incorporada que os heterónimos tornam possível" (2007, 3-4). Trata-se de trabalhar a carne (no que tem de corpóreo e de incorpóreo) na sua plasticidade. O poeta em construção de figuras, que não existem apenas no espaço da sua imaginação, mas que são corpos outros para a sua carne. (Tal como são outros e variados os corpos que Nikki S. Lee se faz, em *Projects* e em *Parts*.)

Não é de espantar, assim, que Álvaro de Campos saia à rua e se dê a conhecer (Lopes 2008, 123). Afinal, corpo é individuação que se dá à carne, modo de a habitar, animar. Seja qual for a forma como cada figura é trabalhada, quer saia ou não à rua, Pessoa aponta sempre para fisicalidades outras, para subjectividades díspares. O poeta dá corpos a estes outros eus: corpos que têm posturas, gestos, comportamentos e até modos de se relacionar seus. Pessoa faz-se esses outros e segue escrevendo nessas várias vozes. Mas escreve também sobre o próprio acto de construção das figuras. São esses os textos que mais me interessam aqui. Diz-nos, a certa altura, que: "(...) está devidamente estudada a entreacção intelectual das personalidades, assim como as suas próprias relações pessoais. Tudo isto constará de biografias a fazer, acompanhadas, quando se publiquem, de horóscopos e, talvez, de fotografias. É um drama em gente, em vez de em actos" (Pessoa 1928, 250). Demoro-me na palavra fotografias: pormenor que só o é porque parece ser ignorado. Que sentido teria a hipótese de se fazer fotografar senão a de registar esses corpos-outros que vai sendo, de dar conta desses outros modos de animar a mesma carne? E que importa se essas fotografias existem? Elas apontam para a ideia de uma ginástica da carne. Verdadeiro processo de construção, feito de entranhamentos e de estranhamentos: certas figuras vão

ficando, outras são descartadas. Pessoa fá-las ainda interagir: elas escrevem-se, comentam-se, citam-se e apropriam-se de coisas umas das outras.

O que mais parece importar aqui é a ligação: das figuras à carne, das figuras umas às outras, das figuras ao Real, tudo em grande jogo de forças e formas. Porque se hoje é possível que a carne passe de um corpo a outro, o que Pessoa sabia (pressentia?) já é que os corpos vão de carne em carne. Diz-nos: "mas, se amanhã eu, viajando na América, encontrasse subitamente a pessoa física de Ricardo Reis, que, a meu ver, lá vive, nenhum gesto de pasmo me sairia da alma para o corpo; estava certo tudo, mas, antes disso, já estava certo. O que é a vida?" (1966, 95). Não é também isso que está implícito no gesto com que Lynn Hershman se procura desvincular do corpo *Roberta Breitmore*⁸, passando-o em testemunho a outros *performers* e assinalando o fim do projecto (da figura?) com um ritual de "exorcismo" (Leeson)? Uma tentativa de estranhar (como quem regurgita) o entranhamento a que se prestou. Assim também David Bowie, quando se livra de *Ziggy Stardust*⁹ ou de *Thin White Duke*¹⁰.

O que aqui me interessa não é saber para que servem as figuras; o que me atrai é a possibilidade de construção, de devir o que quer que seja. Por vezes um simples colocar-me em cenas desenhadas, de onde surgem figuras. Não é isto que faz Aino Kannisto nos seus *Untitled*¹¹? As imagens não são retratos de si (auto-retratos), mas imagens de outros corpos que narram cenas, os "narradores ficcionais" de que nos fala (Women 2003). As figuras a resultar daí, sem contornos bem definidos, e nunca coincidindo com aquilo que o nome Aino Kannisto supostamente designa, essa ideia de núcleo que afinal não o é. De qualquer modo, nunca nenhuma figura é a mesma, porque como sugere Ricardo Reis, "nada, senão o instante me conhece" (1978, 119). Diz Pessoa: "Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros). (...) sinto-me vários seres. Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser participasse de todos os homens, incompletamente de cada [...], por uma suma de não-eus sintetizados num eu postiço" (Pessoa 1966, 93). Este "eu postiço" não é senão esse eu que nos vendem, esse

⁸ Figura-projecto em que trabalha de 1974 a 1978.

⁹ Figura a que dá corpo de 1971 a 1973.

¹⁰ *Persona* criada em 1976.

¹¹ Série de fotografias em que aparece em situações e *décors* variados.

caminho que escolhemos ou não repetir, esse falso centro que só existe "por uma geometria do abismo" (Soares 2006, 233).

Brincar a ser outros

Que fazer da desmultiplicação do eu? A saída parece ser, como nos diz Bragança de Miranda, a de "jogar com esse fio [da vida], em busca das suas melhores figuras" (2008, 131). Fazer e desfazer, incessantemente, fazer e desfazer o próprio acto da criação. Propósito da vida e (com ela) da arte. Descaminho sem regras e que artisticamente é trabalhado das mais variadas formas.

Há quem se faça muitos, desmultiplicando as imagens, num processo que parece não ter fim. Via explorada por Cindy Sherman, Nikki S. Lee, Aino Kannisto, Yasumasa Morimura, Vibeke Tandberg, Tomoko Sawada, Sanja Iveković, Andy Warhol, entre outros. Há quem exponencie o jogo, apropriando-se de figuras de outros (os corpos a ir de carne em carne). É o caso de Morimura quando se faz a Rrose Sélavy de Duchamp (em *Doublonnage (Marcel)*, 1988) ou quando toma emprestada uma imagem de Sherman e a habita a seu modo (em *To My Little Sister: For Cindy Sherman* (1998), Morimura está como que dentro do *Untitled #96*, 1981, de Sherman).

Outros há que optam pelo trabalho em torno de uma figura: exercício que não se fica pela "superfície" do corpo (corpo-tela) mas que o explora "em profundidade", nesses espaços interiores fractais de que nos fala José Gil (1997, 161). Investimento extraordinário que, em Pessoa, distingue os heterónimos maiores¹² do restante e extenso elenco criado pelo poeta¹³. Estas são figuras para as quais se inventam nomes e vidas. (Inventam-se ou estes surgem de outros modos?)

Mas seja qual for o grau de investimento (que aqui dividi de forma algo simplista, servindo a economia do texto), estes projectos apontam sempre para a condição construída do eu (eus). As obras como que repetindo essas palavras de Pirandello: "para mim mesmo, eu não tenho outra realidade senão na forma que consigo dar a mim. E como? Precisamente, construindo-me. (...) Eu construo-me

¹² Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos.

¹³ A contagem de Teresa Rita Lopes, em *Pessoa por conhecer* (Editorial Estampa, 1990), dá conta de 73 heterónimos; a de Michaël Stoker, em *Fernando Pessoa: de fictie vergezelt mij als een schaduw* (Uitgeverij Ijzer, 2009) de 83.

continuamente e construo-o a si, e você faz o mesmo. E a construção dura até que o material dos nossos sentimentos se desfaça e enquanto durar o cimento da nossa vontade" (2007, 42). Não só se ataca o velho dogma da personalidade - essa figura única que nos é dito que somos ou devemos ser, caminho que repetimos para nós próprios, estória que nos contamos -, como se insiste no carácter construído do eu. Se, por um lado, se sugere que descubramos esses muitos que somos, por outro, somos desafiados a trabalhar no sentido da criação de figuras.

Que fora? Que dentro?

Na sua procura dos limites do corpo, a arte persegue todas as hipóteses. O eu é desmultiplicado em muitos corpos e espaços interiores, não se percebendo bem onde começa e acaba o quê. Fala-se de corpos que produzem subjectividades e de subjectividades que produzem corpos, como em teatro se fala de construir de "fora para dentro" ou de "dentro para fora" (muitas escolas teatrais colocam-se de um destes lados). Mas se penso que comecei por um corpo, não é seguro que este não se plasme a uma figura subjectiva já existente. Do mesmo modo, a construção de uma subjectividade poderá ancorar-se num corpo que vestimos já. Por outro lado, um corpo pode arrastar consigo muitas subjectividades e uma subjectividade pode animar muitos corpos.

Não há equação que nos valha nem se percebem os limites de nada. Estamos no domínio da fluidez e da plasticidade e de pouco ou nada nos servem as categorias com que até aqui se pensou o corpo. Dentro/fora, mesmo/alheio, interior/exterior, forma/conteúdo, afinal onde está o quê? É impossível dividir ou hierarquizar. Como diz Bragança de Miranda, "o que chegou ao fim, ou está a entrar em crise, é uma certa imagem do corpo" (2008, 115), a que passou por estas divisões. Nada de seguro, de dado, de determinado no corpo; ele é indeterminado, aberto, atravessado, ligado, ambíguo, incerto. Nada de derradeiro e único no corpo: nem a sua forma, nem o seu vivido, que só existem no plural e em transformação. E é por isso que a arte continuará a persegui-lo, ainda que saiba que dele nunca poderá dar conta.

A desmultiplicação de tudo

A desmultiplicação do eu, em que a arte tanto insiste, arrasta consigo outras fragmentações: a dos espaços e a dos objectos, também eles problematizados e testados nos seus limites. Da destruição do eu parte-se para o questionamento de tudo. Porque espaços e objectos não são mais dados e determinados do que o eu. O que é redescoberto é a condição ligada do corpo, procurando-se dar conta das linhas de força entre este e os espaços, entre este e os objectos. O corpo a procurar-se também no "fora de si". O trabalho artístico em torno dos restos e rastos do corpo como que assinala essa "saída", apontando para a extensão do gesto desmultiplicante, que é também diálogo com o mundo das coisas. E é porque entendo que a desmultiplicação do eu é muito mais do que esse trabalho no e sobre o corpo, que não o posso fazer coincidir com a prática do auto-retrato. Nos trabalhos em torno de espaços e de objectos, é ainda o eu que está em causa.

Em *Hemidemisemiquaver* (2000), Susan Silton oferece imagens resultantes de um corpo que gira. O seu trabalho lança suspeitas sobre este "falso centro", ainda que não o dê a ver. Porque, como diz Einstein, "a forma, o corpo, é apenas um meio, uma forma expressiva e um mau instrumento" (2005, 29). Questionar o corpo arrastará a problematização de tudo, porque tudo é, afinal, figuração deste. Assim os espaços.

Em *Her Long Black Hair* (2005), Janet Cardiff propõe uma viagem por *Central Park*. Ao espaço que a visão nos oferece, a artista sobrepõe um espaço aural (que nos chega dos *headphones*). Espaço outro, habitado por ruídos de um parque e pela voz de uma mulher (que indica o caminho a seguir). Trabalhado tridimensionalmente, o som cria este espaço outro, onde também me encontro e que molda esse outro espaço que vejo (e vice-versa).

Que espaços são estes? Como os construo? Como me constroem eles? Que relações estão aqui em causa? Redescobrem-se as forças em jogo na figuração dos espaços, que os denunciam enquanto descontinuados e fragmentados. Afinal, o que estas obras procuram dar a ver não são tanto os espaços, mas os elementos da sua formação. Não era isso que Einstein via na proposta cubista, que, como nos diz Georges Didi-Huberman, "inventa um espaço descontínuo 'que os objectos não interrompem'" (2007, 5)? O eu a descobrir-se aí: nos espaços.

É deste diálogo, que entretemos com os espaços e seus objectos, que nos fala Ilya Kabakov nas suas "instalações totais" (Manovich 2005, 125). Nestas obras (aqui estou inevitavelmente dentro) não consigo deixar de me perguntar acerca do que o espaço me faz e do que lhe vou fazendo. Não há distância possível. Trata-se de habitar e de ser habitado. Condição da imersão. Não é também isso que me gritam os objectos de Mona Hatoum¹⁴? Que não sou só eu que os faço, mas que eles também me fazem a mim.

A desmultiplicação do eu alastra-se, assim, a tudo, arrastando consigo outras questões, como a da memória e a da imaginação, também elas problemáticas.¹⁵ Se não existe *um* eu mas muitos, quem é que recorda? E quem é que imagina? Por outro lado, não existe memória que não seja também imaginação, nem imaginação que não seja também memória. Mais uma vez, não se sabe onde começa e acaba o quê. Tudo é misturado. Como pensar, então, a relação com tudo? Importa perseguir todos os caminhos possíveis, importa trabalhar estas questões *ad infinitum*.

Receber criativamente

Diz-nos Carl Einstein que "o mundo é o meio para pensar. Não se trata de reconhecer; isso é uma tautologia fantástica" (2005, 10). Na interpretação que dele faz Charles W. Haxthausen, é deste pensamento que a arte deverá dar conta, é esta a sua mais importante função: a cognitiva (2004, 54). Assim, a arte não deverá servir para confirmar o que pensamos saber, mas para interrogar incessantemente, para colocar todas as hipóteses. Porque a arte é esse espaço de todos os possíveis. Território desassossegado e livre.

Tudo se jogará, então, na recepção que dela fizermos. Tudo dependerá desse gesto com que a prolongarmos, aceitando criar também. Trata-se de receber criativamente, independentemente da intenção do autor. As obras que considero neste trabalho desafiam-me a esse tanto: elas urgem-me a combater a sua cristalização e convidam-me a habitá-las a meu modo. Das formas construídas da arte para a minha construção de formas. Dos movimentos subjectivos de que dá conta para os meus movimentos subjectivos. Em processo infinito.

¹⁴ Como *Divan Bed*, de 1996, ou *Pin Rug*, de 1998-99.

¹⁵ Estes dois temas, que me é impossível desenvolver aqui, repetem-se (uma e outra vez) nos textos-fragmentos do trabalho de projecto (Anexo A).

Talvez seja essa a única escolha ontológica livre, essa de que nos fala Sebastian Zeidler a propósito de Carl Einstein: a de "participar activamente na transformação do Real" (Zeidler 2007, 19), através da construção de formas que, uma e outra vez, o testem. Trata-se de reinventar permanentemente: a nós e ao mundo. Trabalho que começará pela destruição do eu e que arrastará tudo. Não é disso que nos fala Bernardo Soares?: "Tornarmo-nos esfinges, ainda que falsas, até chegarmos ao ponto de já não sabermos quem somos. Porque, de resto, o que nós somos é esfinges falsas e não sabemos o que somos realmente. O único modo de estarmos de acordo com a vida é estarmos em desacordo com nós próprios. O absurdo é o divino" (Soares 2006, 52-3). Porque, como diz Carl Einstein, "o homem não dispõe de outro recurso que não ele mesmo; e é por isso que é obrigado, a cada instante, a saltar para além da sua sombra e a perpetuamente inventar de novo" (1930b, 155-56). É desse absurdo, desse milagre, que nos deve falar a arte. É a esses conceitos insuspeitos, a esse desconhecido, que deve abrir.

O cubismo do espaço imersivo

Einstein vê no cubismo um trabalho de reconfiguração da visão. Penso que é também esse o trabalho que está em causa em muitas das estratégias e práticas artísticas contemporâneas. O que sugiro é que estas propostas são, a seu modo, cubistas.

Trata-se de fazer trabalhar a palavra cubismo no que pode ter de abertura, não aceitando que sirva apenas para designar uma escola artística, caracterizada por formas e estilos determinados. Porque o que importa reter do cubismo não são as suas formas geométricas ou os seus traços quebrados. A meu ver, o que mais destaca na proposta cubista é esse espaço sempre descontínuo, que as coisas e os seres não interrompem. Tudo como que participando de tudo, tudo atravessado por forças. À linearidade o cubismo responde com simultaneidades pressentidas. Não é também isso que encontro na arte contemporânea?

Trata-se de descolar da superfície das obras e de entrar nos "seus" espaços habitáveis. Espaço imersivo que é cubista, no que tem de simultaneidade de planos, de atravessamento de tudo por tudo. É nesse espaço, feito de fragmentos concorrentes, que encontramos as muitas Cindy Sherman, as muitas Nikki S. Lee ou as muitas Aino

Kannisto. É só neste espaço descontinuado que elas são todas aquelas e ainda as suas infinitas virtualizações. Não é esse o desafio destes trabalhos em série? Vários planos à superfície que nos atiram para o abismo do seu habitar. Não é este o abismo que pressentimos em nós?

Mesmo quando aparenta oferecer uma só imagem, o trabalho em torno da desmultiplicação atira-nos sempre para um espaço feito de simultaneidades e onde é fácil perdermo-nos, já que de nada nos valem as coordenadas de sempre. Quando Duchamp se faz Rose Sélavy, não concorre essa imagem com essa outra que colamos ao nome do artista? O gesto a sugerir a desmultiplicação, independentemente do número de fragmentos que avance. A possibilidade de desdobramento a arrastar todos os possíveis. Ainda que a imagem não os instancie. Porque eles existem aí, no espaço da minha imaginação, para onde sou lançado no animar das obras e onde prolongo o exercício desmultiplicante uma e outra vez.

"A arte deve tornar o poético visível, alimentando a massa de figuras e a desordem do concreto e, conseqüentemente, aumentando o absurdo e o inexplicável na existência", diz Einstein (1934, 113-14). Para que nada se cristalice. Trata-se, não de abolir o jogo de espelhos, mas de o exponenciar. Não é esse jogo que está em causa em tanta da arte contemporânea? Estas propostas subvertem as tecnologias ópticas que prometiam dar a ver, fazendo-as trabalhar contra si e denunciando a representação como sempre já falhada.

Que fazer deste eu indeterminado e aberto?

Voltar ao corpo para o atomizar, voltar ao corpo para desconfiar dele, voltar ao corpo para perceber que tudo cabe em nós e que nós cabemos em tudo. Que fazer deste emaranhado de fragmentos, deste eu desmultiplicado ao infinito? O que poderá haver de positivo neste eu indeterminado, ambíguo e desorientado? Talvez tudo se jogue, como sugere Amelia Jones, na "aceitação da nossa indeterminação" (2006, 159), no que esta pode ter de abertura ao outro. Para que se deite por terra o pensamento assente nas divisões eu/outro, mesmo/alheio, em que se baseiam tantos regimes de poder.

É afinal isso que está em causa no gesto desmultiplicante da arte: a arte que esburaca o eu e que o desnuda tem esse alcance político. Trata-se, afinal, de participar na construção de formas, trata-se de impedir a sua cristalização.

Diz Bragança de Miranda: "é a eterna infância, a imaturidade da vida que impede a cristalização da "soberania" da vida na usura das formas; uma luta pessoal contra a forma, um combate político não apenas contra a rigidez, mas contra a mobilização da vida através das formas" (2008, 76). Porque é preciso agir e tudo dependerá do que fazemos de nós e, com isso, do que fazemos de tudo. Já dizia Foucault: "Só uma conclusão pode ser retirada do facto do eu não nos ser dado: a de que temos de nos construir como obras de arte" (1991, 351). É a esse tanto que nos instiga a arte.

O pronome pessoal eu

Neste trabalho falo do eu, opção que importa justificar. Por um lado, ela passa pela recusa de outros termos como sujeito ou ser. Palavras frias, clínicas, próprias de um eu que se crê distanciado, e que parecem apontar para esse "corpo-fantasma da psicanálise" de que fala José Gil (1997, 184). É isso que sinto perante estes termos: nenhum corpo aqui. E é por isso que os evito, fugindo ao trabalho da sua tradição, fugindo ao peso dos usos a que se prestaram.

Por outro lado, este projecto procura dar conta do desejo e do afecto, que me atiram para os espaços outros das obras. Trata-se, assim, de reclamar, como sugere Barthes, um "discurso investido em que o corpo fará a sua aparição" (Barthes 1976, 166). Diz Siri Hustvedt que na eliminação do eu que narra "é como se alguém se escondesse atrás da máscara de ninguém, para veicular um tom objectivo e não-preconceituoso" (Hustvedt 2006, xx). A ironia é óbvia: fala-se da subjectividade que tudo polui, mas não se liberta a escrita dos grilhões de uma suposta objectividade. A escrita é sempre a voz de alguém. Por que esconder o corpo que sente, que pensa, que fala? A arte que desmultiplica o eu (e que aqui recebo) obriga-me a esse tanto: a resgatar a voz e a denunciá-la a par e passo.

De qualquer modo, e como se pergunta Barthes, "porque não hei-de falar de "eu" se "eu" já não é "mim mesmo"?" Caso para dizer, com Almada Negreiros:

"Quando digo eu não me refiro apenas a mim mas a todo aquele que couber dentro do jeito em que está empregado o verbo na primeira pessoa" (1993, 31).

É afinal isso: o pronome eu presta-se a que nos coloquemos aí (é entrada imersiva) e é também por isso que é o pronome mais repetido pela arte. Escolho este pronome do imaginário e livro-me dessas outras palavras que não dão conta de estarmos imersos no mundo. E sigo caminho.

Que conclusão?

Esta sismografia encontrou os seus nódulos problemáticos de que fui falando a par e passo. O tema da desmultiplicação do eu na arte contemporânea faz-se e continuará a fazer-se muitas questões, a que respondo com outras, num exercício de fragmentação *ad infinitum*. Os textos do projecto são esses apontamentos, esses pontos de interrogação que vou colocando; são o que posso oferecer. As conclusões deste trabalho assumem a forma interrogativa, em que me demoro nos esboços textuais.

Os textos-fragmentos do projecto "eu sou muitos"

Em anexo (A), seguem os textos-fragmentos que integram o projecto "eu sou muitos". São esses que dão conta do pensamento em torno da desmultiplicação do eu e do meu encontro com as obras.

O tema "eu sou muitos" viu-se desdobrado em três fragmentos maiores: eu sou corpos, eu sou objectos, eu sou espaços. Que, por sua vez, se desdobraram noutros: corpos-adesão, corpos-construção, corpos-arquivo, corpos-imaginação, corpos-reflexo, corpos-rostos; objectos-rasto, objectos-contacto, objectos-documento, objectos-imagem, objectos-memória, objectos-violência; espaços-inscrição, espaços-memória, espaços-imaginação, espaços-casa, espaços-corpo, espaços-imagem. Textos sem princípio, meio ou fim, pensados para a leitura multilinear. Cada um como que se bastando, ainda que contaminado pelos fragmentos concorrentes.

A multilinearidade obrigou à repetição de algumas ideias: frases musicais foram contaminando os textos. Uma leitura linear dos mesmos deverá ter em conta a sua condição de fragmentos, de estilhaços, ainda que aqui eles sejam apresentados

sequencialmente. Penso que se deverá pensá-los à maneira cubista: como planos que concorrem uns com os outros, em sugestão de simultaneidades. Estes textos são comunicantes, não se anulando uns aos outros, antes promovendo uma espécie de amálgama poética.

Mas o projecto "eu sou muitos" não se resume a esses textos. Ele é o *site* pensado *ab initio* e os dois *blogs* que o acompanham.

Os textos habitam o espaço do *site* temático, tendo sido pensados para aí existir. Da sua deslocalização resultará a perda da multimediatricidade e da reticularidade. Remeto, por isso, à sua leitura *online* (Web). E à consulta dos outros "objectos" que integram o projecto (os seus *blogs*).

CAPÍTULO IV: EXPOSIÇÃO DOS RESULTADOS

PLANO DE INTERVENÇÃO

Os blogs do projecto "eu sou muitos"

A investigação temática e a pesquisa hipermediática do projecto "eu sou muitos" obrigaram-me a dividir esforços e cedo me levaram a optar pela criação de dois *blogs*, dedicados um ao tema e outro à construção hipermediática: "eu sou muitos: peregrinação temática" (<http://eusoumuitos.tumblr.com/>), e "eu sou muitos: processo" (<http://processo.tumblr.com/>). Estes espaços próprios mas comunicantes, já que ligam um ao outro e ao *site*, revelaram-se essenciais e acabei por assumi-los como parte constituinte do projecto.



Fig. 4. O *blog* de peregrinação temática

O *blog* "eu sou muitos: processo" (Fig. 5) debruça-se sobre outro aspecto do projecto: o da pesquisa e da construção hipermediáticas. Nele dou conta de aplicações, códigos, *plug-ins*, fontes, cores, servidores, dispositivos, bem como dos respectivos *links*, por meio de comentários ou imagens de processo (*screenshots*).

Para além do registo a que se prestam, os *blogs* permitiram ensaiar a construção hipermediática do *site*.

O *blog* "eu sou muitos: peregrinação temática" (Fig. 4) acompanha a investigação temática do projecto. Nele faço o registo multimidiático dos materiais em que me demoro: excertos de textos, frases soltas, fotografias, vídeos, faixas sonoras, quadros. Nele aponto caminhos para outros espaços: *sites* de artistas, galerias, museus, revistas, livros.

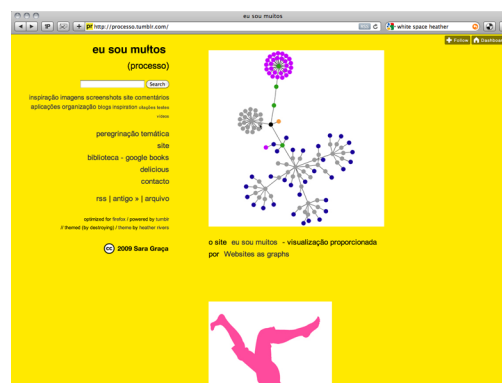


Fig. 5. O *blog* de processo

Os dois *blogs* encontram-se alojados na plataforma de *blogging tumblr* (<http://www.tumblr.com/>). O desenho dos *blogs* partiu do tema *White Space* (<http://whitespacetheme.tumblr.com/> - Fig. 6) de Heather Rivers (<http://log.rivers.pro/>), que destruí (remisturei) a meu modo, dando início aos

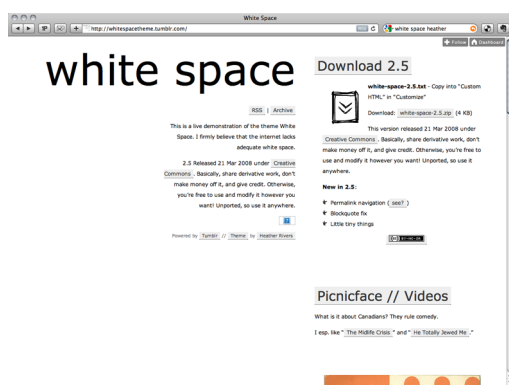


Fig. 6. O tema *White Space*

processos de configuração e de descoberta das possibilidades da escrita dos códigos *HTML*¹⁶, *CSS*¹⁷ e *JavaScript*¹⁸.

Optei por incluir uma *search box* (em *HTML*) e uma *tag cloud* - o *plug-in JavaScript Tumblr Tag Clouds* de Heather Rivers.

A *tag cloud* (Fig. 7) ou nuvem de etiquetas - que chamei na página *HTML*,

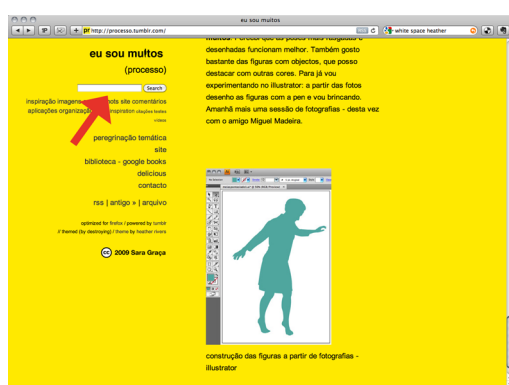


Fig. 8. A *search box* de um dos *blogs*

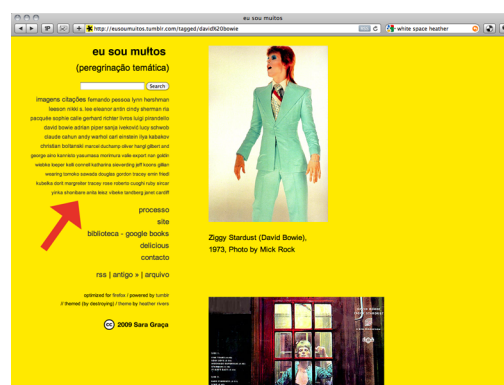


Fig. 7. A *tag cloud* de um dos *blogs*

depois de indicar o endereço do *script* necessário, e que configurei a meu modo - permite ao utilizador visualizar as etiquetas (*tags*) que fui atribuindo aos *posts* e optar pela sua navegação, funcionando como

índice dos *blogs*.

A *search box* (Fig. 8) ou caixa de pesquisa é mais elástica, já que não depende do processo autoral de etiquetagem, permitindo ao leitor pesquisar o que quiser no

¹⁶ Sigla de *Hyper Text Markup Language*, a linguagem de marcação utilizada para a produção de páginas na *Web*, páginas essas que são interpretadas por *browsers*.

¹⁷ Sigla de *Cascading Style Sheets*, uma linguagem de estilo utilizada para definir a apresentação de documentos escritos nas linguagens de marcação *HTML* ou *XML*.

¹⁸ Linguagem de programação que permite o acesso a objectos na aplicação do cliente e noutras aplicações.

conteúdo dos *blogs*. Se as etiquetas servem os princípios organizacionais definidos pelo autor, a caixa de pesquisa permite tirar partido do hipertexto enquanto "sistema infinitamente recentrável", já que, segundo George Landow, "quem o consulta faz dos seus interesses o princípio organizacional (ou centro) (...) da investigação" (Landow 1992).

Estes dois *plug-ins* de *JavaScript*, inicialmente pensados para o utilizador, revelaram-se primordiais na fase de redacção do projecto, permitindo encontrar facilmente os fragmentos procurados (*posts*) no extenso corpo de material recolhido no processo de investigação.

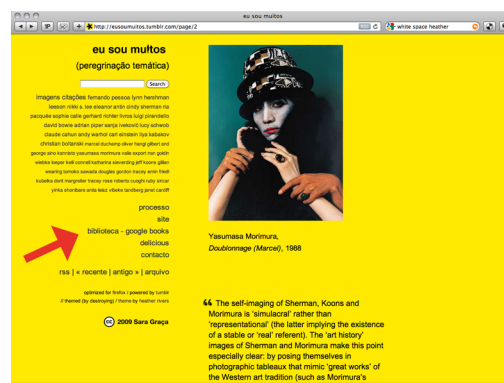


Fig. 9. As hiperligações de um dos *blogs*

A barra lateral (*sidebar*) dos *blogs* oferece várias hiperligações (Fig. 9), possibilitando o acesso ao outro *blog*, ao *site*, à biblioteca que construí no *Google Books*¹⁹ (<http://books.google.com/books?uid=9186265509977069695>) e aos marcadores da minha conta na *delicious*²⁰ (<http://delicious.com/saragrace>). Caminhos que o utilizador poderá seguir e descobrir e que trazem para a frente os processos de investigação e criação temática e hipermediática.

É ainda possível contactar o autor do projecto, através da opção contacto, que abre a aplicação de correio electrónico do utilizador, com o campo do endereço já preenchido (o *email* do projecto: eusoumuitos@gmail.com).

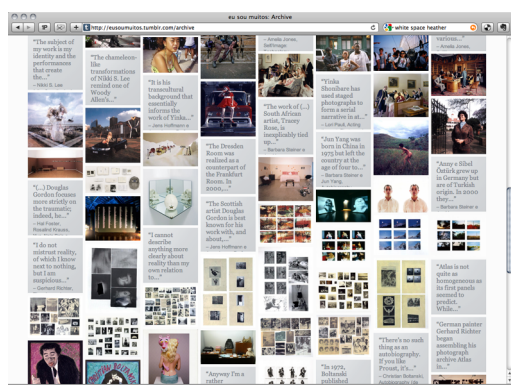


Fig. 10. O arquivo de um dos *blogs*

A barra lateral conta ainda com botões que permitem navegar pelos *posts* mais antigos (antigo) e mais recentes (recente) e pelo arquivo (que é uma *timeline* ou histórico do *blog* - Fig. 10).

¹⁹ Pesquisa de livros digitalizados da *Google*, que disponibiliza informação sobre a edição e, por vezes, excertos das mesmas. Uma conta *Google* permite a hospedagem e partilha de bibliotecas no *Google Books*.

²⁰ *Site* que permite armazenar e partilhar *bookmarks* ou marcadores através da criação de uma conta.

blogs, bem como o seu autor, incluindo as respectivas hiperligações.

O site “eu sou muitos”

Do argumento à construção conceptual do ambiente

O tema da desmultiplicação do eu na arte contemporânea arrastou a sua fragmentação em nódulos maiores que, por sua vez, se desdobraram noutros tantos. Um pensamento por estilhaços, sem princípio, meio ou fim, e que resultou nesses textos-fragmentos atravessados por imagens. Conceito ou "argumento", como lhe chama Sérgio Bairon (2007, 55), que sustentou a opção de construção de um objecto hipermediático de estrutura descentrada e rizomática.

Tratou-se de construir um ambiente que tirasse partido do carácter descentrado e fragmentado do pensamento temático. De que modo dei eu conta dos pedaços textuais, sem os hierarquizar?

A opção de colocar texto na página inicial não me serviu, já que este acabaria por funcionar como eixo ou centro em torno do qual gravitariam os restantes fragmentos. Decidi-me por alimentar a *homepage* com elementos não-textuais, o que apresenta outra vantagem: a de sublinhar o aspecto multimediático do projecto “eu sou muitos”.²⁸

A apresentação destes outros componentes do projecto poderia ser feita de modo aleatório, contrapondo-se, assim, à linearidade a que a leitura de cada texto obriga. A aleatoriedade na apresentação de elementos na *homepage* permitiria jogar com um leque variado de possíveis entradas no *site*, evidenciando a variabilidade que caracteriza os objectos hipermediáticos.

A *homepage* poderia, ainda, oferecer uma barra de navegação, que servisse de mapa dos conteúdos do *site*, permitindo o fácil acesso aos mesmos.

²⁸ Devo acrescentar que a existência de uma *homepage* não define uma porta obrigatória da entrada num objecto hipermediático. Os motores de pesquisa apresentam resultados de acordo com as palavras introduzidas pelo utilizador. Deste modo, e dependendo da relação estabelecida entre a pesquisa e os conteúdos do objecto, é possível aceder ao objecto via qualquer página. Assim, embora a página inicial seja primordial na construção de um objecto hipermediático e sua condição *sine qua non*, podemos dizer que nem mesmo ela é momento obrigatório da navegação, o que vem sublinhar o carácter rizomático dos objectos hipermediáticos.

Por que não manter esta barra em todos os momentos do objecto? Pensei na estrutura que viria a adoptar para todo o *site*: a divisão das páginas em barra lateral de navegação e zona de conteúdos.

Esteticamente, poder-se-iam manter as linhas definidas e ensaiadas nos *blogs*, de modo a unir os três componentes e a realçar a forma triangular do projecto.

Foi deste esboço conceptual que parti para a construção do ambiente.

Construção do ambiente

A escrita em código: *HTML*, *CSS* e *JavaScript*

O *site* temático “eu sou muitos” foi construído na aplicação *Adobe Dreamweaver CS4* (versão 10.0) em *HTML*, *CSS* e *JavaScript*, a partir das ideias acima apresentadas.

A cada página (momento) do objecto corresponde um ficheiro *HTML*, onde se definem e estruturam os elementos que a compõem e onde se chamam os conteúdos que nela queremos ver apresentados.

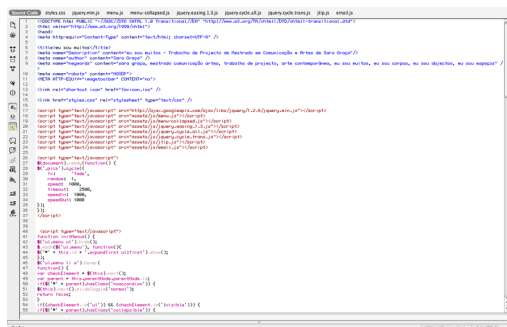


Fig. 12. A *head* de um ficheiro *HTML*

Na *head* (Fig. 12) ou cabeçalho de cada documento *HTML*, defini o tipo de ficheiro, o seu protocolo, o título da página, a descrição da mesma, o autor, as palavras-chave, o caminho para o ícone da página, o caminho para a correspondente folha de estilo (*CSS*), o caminho para os *scripts* necessários ao funcionamento de bibliotecas de código e *plugins* e, ainda, o

código que os faz correr. Toda esta informação, que consta da zona oculta das páginas e a que só temos acesso se optarmos por "ver o código fonte da página" (que os *browsers* possibilitam), é necessária ao bom funcionamento das páginas, servindo ainda os motores de pesquisa.

No corpo (Fig. 13) ou *body* dos ficheiros *HTML* defini a estrutura dos mesmos, aquilo que é posteriormente traduzido em elementos e conteúdos das páginas. Cada página tem o seu conteúdo próprio, que inseri no código ou chamei, indicando o caminho para o ficheiro que aí quis ver colocado.



Fig. 13. O *body* de um ficheiro *HTML*

Os ficheiros *HTML* remetem para folhas de estilo (*CSS*), onde defini a estética pretendida. Cada uma destas folhas de estilo serve várias páginas, dependendo do que quis para cada página e das estruturas que pretendi estilizar. No *site* "eu sou muitos", o *CSS* é responsável por todo o *design*.

A escrita de *HTML* e *CSS* dependeu do domínio das suas sintaxes.

Até ao momento, o *site* conta com 26 páginas ou ficheiros *HTML* e quatro folhas de estilos (*CSS*). Foi ainda criado um ficheiro *xml* - *sitemap.xml* -, que serve de índice aos motores de pesquisa.



Fig. 14. A biblioteca *jQuery*

Inclui uma biblioteca de *JavaScript*, que permitiu a adopção de *plug-ins* para determinados efeitos desejados. Optei pela *jQuery* (Fig. 14), pelas vantagens que apresenta: facilidade de implementação, tamanho pequeno, rapidez (*load*), boa documentação e boa assistência por parte da comunidade de autores dos *plug-ins*.

Escolhi uma versão mais antiga desta biblioteca - a 1.2.6 (e não a mais recente - a

Estrutura base

As páginas apresentam uma estrutura bipartida: do lado esquerdo, a barra de navegação; do lado direito, a caixa de conteúdos (Fig. 15). Essa estrutura mantém-se sempre, fornecendo a todas as páginas do *site* uma identidade constante.

Os dois elementos estruturais contrastam com o espaço vazio (amarelo). Por um lado, esta opção sublinha a natureza fragmentada do projecto e a ideia de que estamos perante nódulos: pequenos apontamentos na vertigem do vórtice

temático. Por outro, trata-se de evitar a densidade das páginas *web*, própria da lógica comercial da Internet, e que, a meu ver, não apela à leitura, resultando, pelo contrário, num cansaço antecipado da sobrecarga de informação. Quis que o *site* "eu sou muitos" permitisse a respiração que penso ser necessária à leitura e ensaiasse, assim, a "estética do vazio e do minimal", a que se refere Lev Manovich (2002). Esta opção permite ainda reduzir o tamanho da janela do *browser* até 800 por 600 pixéis, sem alterar a disposição dos elementos do *site* e evitando, assim, o recurso ao *scroll* (horizontal ou vertical). A consulta do *site* em dispositivos móveis provou ter sido esta a melhor opção.



Fig. 15. A estrutura do *site*

Barra lateral de navegação

A barra lateral, já ensaiada nos *blogs*, ocupa uma área de 200 pixéis de largura por 600 de altura.

Optei por mantê-la em todos os momentos do *site* de modo a facilitar a interpretação sónica por parte do utilizador, que a reconhecerá como mapa de conteúdos e instrumento de navegação constantes. Como nos diz Lev Manovich, trata-se de "dar uma identidade comum a todas as páginas do site" e de "apresentar visualmente o seu posicionamento na estrutura do site" (2002), de modo a facilitar e motivar a leitura.

A barra lateral é constituída pelo *logo* do *site*, que oferece o caminho para a página inicial; pelas opções "projecto", "eu sou corpos", "eu sou objectos", "eu sou espaços", "processo", "*blogs*", "ficha técnica", "bibliografia", "ligações úteis" e "contacto"; pelo símbolo da *Creative Commons* e identificação autoral; e pela nota "*JavaScript Required*".

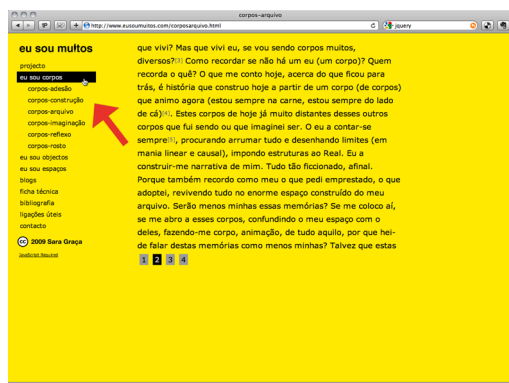


Fig. 16. Um sub-índice da barra de navegação

Algumas destas opções desdobram-se noutras, razão pela qual quis que este índice suportasse sub-índices revelados por *mouseover*²⁹ (Fig. 16), denunciando quer os fragmentos menores dos nódulos maiores do pensamento temático - "eu sou corpos", "eu sou espaços" e "eu sou objectos" - quer os dois *blogs* do projecto - o temático e o de processo. Para que tal fosse possível, recorri ao *plug-in JavaScript Simple JQuery*

Accordion Menu Plugin (<http://www.i-marco.nl/weblog/jquery-accordion-menu-redux/>), da autoria de Marco van Hylekama Vlieg (<http://www.i-marco.nl/weblog/>), que configurei em *JavaScript* e *CSS*.

A opção "contacto" abre a aplicação de correio do utilizador com o campo do endereço preenchido com a morada de *email* do projecto: eusoumuitos@gmail.com.

Apresento, ainda, uma imagem com o símbolo da *Creative Commons*, que identifica o ano e o autor do projecto.

Os *blogs* do projecto "eu sou muitos" apresentam obras artísticas, que identifico com a informação necessária: autor, título e data. Os textos, imagens ou faixas sonoras são, ainda acompanhadas de ligações a endereços relevantes: páginas de *sites* dos artistas, de galerias que os representam, de museus que exibem as suas obras, de editoras dos livros, entre outras. O *site* repete esse gesto de respeito autoral e de defesa, promoção e prática da livre circulação de informação na *Web* e conta, ainda, com uma extensa página de ligações ao exterior, no sentido de motivar a descoberta das obras.

²⁹ Expressão que designa o acto de passar com o rato por cima de uma determinada área.

No que respeita ao trabalho criativo da minha autoria, optei pela licença da *Creative Commons* "Atribuição - Uso Não-Comercial - Vedada a Criação de Obras Derivadas 3.0 Unported" (Fig. 17), por se tratar de um trabalho académico, pertencente à instituição para a qual é realizado, e que importa, ainda, defender. Assim, a imagem com o símbolo da *Creative Commons*, que apresento na barra lateral, oferece a ligação à página dos termos da licença (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.pt>).

A nota "*JavaScript Required*" sublinha a obrigatoriedade de ter o *JavaScript* activado no *browser*, sem o que o *site* não funciona, e fornece, ainda, o *link* para uma página do *Google* que explica como fazê-lo nos diferentes *browsers*.

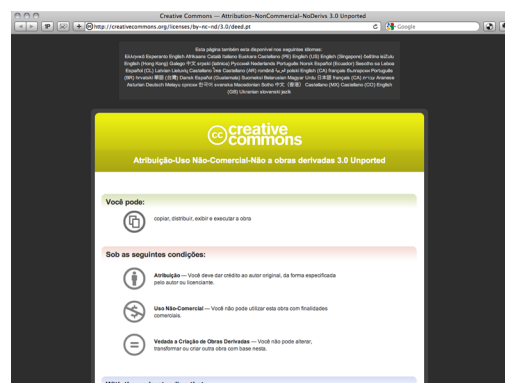


Fig. 17. A página da licença *Creative Commons*

Caixa de conteúdos

Quanto aos conteúdos, para eles reservei uma caixa de 500 por 600 pixéis, à direita da barra lateral, que muda dinamicamente.

Os conteúdos combinam elementos textuais e icónicos.

Textos

O tamanho estipulado para a caixa de conteúdos não permitia dar conta dos fragmentos textuais, pelo que pensei em apresentá-los em páginas-*slides*, assumindo, assim, aquilo a que Maria Augusta Babo se refere como o "espectro do livro" (2006, 90) que prevalece no hipertexto. Optei pela inclusão de mais um *plug-in JavaScript*, o *JQuery Cycle Plugin* (<http://malsup.com/jquery/cycle/>), da autoria de Mike Alsup (<http://malsup.com/>), que permite a apresentação em *slides* de quaisquer conteúdos e que configurei em *JavaScript* e *CSS*. A navegação pelas páginas de texto (essa exigência da linearidade da escrita) é assegurada por botões, colocados sob a caixa de texto, que identificam o número de páginas do fragmento. O botão da página em que

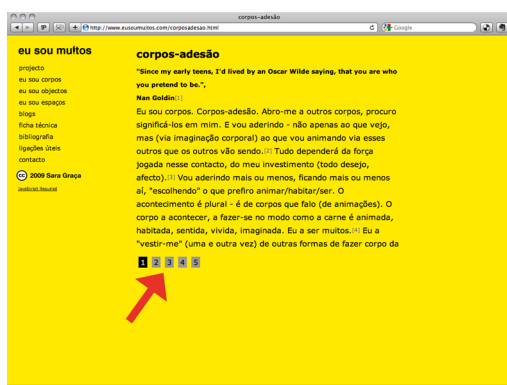


Fig. 18. Os botões das páginas-slides

nos encontramos é de cor diferente, permitindo ao utilizador situar-se na extensão do texto (Fig. 18).

Faltava resolver a questão das notas de rodapé, tão cara à redacção de textos académicos. As notas ou referências de um texto académico, remetem para uma leitura feita de saídas do texto e de regressos a este, que, segundo, George Landow, é "a

experiência básica e o ponto de partida do hipertexto" (1992), já que "incorpora as noções subjacentes ao hipertexto enquanto texto lido multisequencialmente" (1992). Se é certo que as notas são uma herança do *codex*, aqui quis evitar quer a deslocação (da leitura) para finais de página - o que implicaria um *scroll-down* - quer a deslocação para o final do texto ou segmento - o que obrigaria a mudar de página. Resolvi tirar partido do digital, tendo optado por apresentar as notas *in loco*, em pequenas caixas que se sobrepõem ao texto lido (Fig. 19) e que o leitor faz aparecer (caso assim decida) por *mouseover*. Como nos diz Landow, "uma vez aberta e superimposta ao texto ou colocada a seu lado, ela [a nota] aparece como um documento por direito e não como uma espécie de texto subsidiário, de suporte ou possivelmente parasita" (1992). No *site* optei, não só por essa "capacidade de enfatizar a intertextualidade, de que nos fala Landow a propósito do hipertexto (1992), mas também por explicitar os conteúdos autorais que nele são chamados. É por isto que no hipertexto deste projecto, bem como na sua versão impressa apresentada em anexo, optei pelo estilo Chicago das Humanidades (e não pelo sistema autor-data), incluindo, em notas de rodapé, os textos referidos. Assim, penso poder rasgar com o contexto académico em que se situa este trabalho, "oferecendo-o" a todos os que o queiram receber.



Fig. 19. As notas em caixa do *site*

Para a implementação das notas, optei por incluir o *plug-in* de *JavaScript JQuery jTip Plugin* (<http://codylindley.com/blogstuff/js/jtip/>), da autoria de Cody Lindley (<http://codylindley.com/>), que permite apresentar ficheiros de vídeo, de imagem e de som, e que configurei em *CSS*. Recorri, ainda, à convenção das notas de rodapé, a de incluir o número da nota no texto que para elas aponta e que, no hipertexto, desempenha o papel de "âncora" da hiperligação, a que se referem Mazzali-Lurati e Schulz (2004). Estas "âncoras" estão identificadas com a cor que escolhi para os *links* e são desencadeadas por *mouseover* ou por clique, podendo o utilizador demorar-se nelas o tempo que quiser (as notas não têm *timeout*, desaparecendo apenas com o movimento do rato para fora da sua âncora). A cada nota de texto (183 no total) corresponde um ficheiro *HTML*, que é chamado no código *HTML* da página do seu texto base.

Em anexo (A), seguem os textos do projecto "eu sou muitos".

Imagens

Notas-imagem

Os textos estabelecem diálogos com obras de arte, peças dos jogos de linguagem que quis incluir no corpo dos fragmentos textuais. O *JQuery jTip Plugin*, permitiu a inclusão de elementos icónicos (Fig. 20) e sonoros (fotografias, vídeos,



Fig. 20. Uma nota-imagem dos textos

faixas sonoras). Identifiquei as suas notas com números romanos (âncoras dos *links*), diferenciando-as, assim, das notas de texto, que assinalei com números árabes.

Imagens vectoriais: ilustrações

O *site* "eu sou muitos" conta com ilustrações, que correm aleatoriamente na sua página inicial.

Pensei em "fazer corpo" do que defendo nos textos, performatizando as suas sugestões, tendo optado por ilustrações feitas a partir de fotografias. Fazer-me

fotografar implicou abrir o projecto a outros autores, o que sempre me interessou. Participaram nesta fase os fotógrafos Miguel Madeira (<http://xanato.net/>; flickr³⁰: <http://www.flickr.com/photos/maique/>) e José Aragão (flickr: <http://www.flickr.com/photos/z-aragao/>).

As sessões fotográficas exigiram a criação de um guião, em torno do qual se improvisou. As fotografias escolhidas foram posteriormente trabalhadas na aplicação *Adobe Illustrator CS4 (versão 14.0.0)*, com a ajuda de uma mesa gráfica *Bamboo Fun (Wacom)*. As silhuetas (figuras) resultantes (Fig. 21) foram depois inseridas em *slides-illustrações* (imagens vectoriais), construídos na aplicação *Adobe Photoshop CS4 Extended (versão 11.0)* e que correm na *homepage* do *site*.

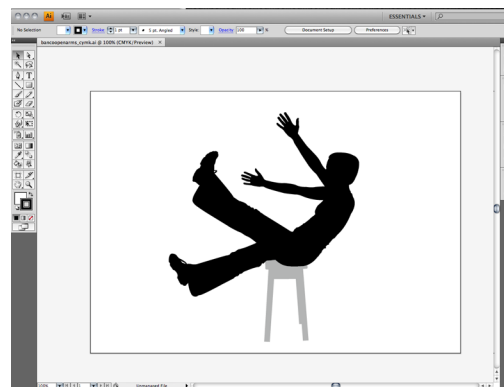


Fig. 21. Uma das ilustrações na aplicação *Adobe Illustrator*

Para correr as ilustrações recorri, uma vez mais, ao *JQuery Cycle Plugin*, tendo, ainda, inserido o *jQuery Easing Plugin (versão 1.3)* (<http://gsgd.co.uk/sandbox/jquery/easing/>), da autoria de George Smith (<http://gsgd.co.uk/freelance/>), que permite tirar partido de uma série de efeitos de animação. Em *JavaScript*, defini a aleatoriedade, as velocidades e os efeitos desejados.

Logotipo e favicon

O *site* conta com outras imagens vectoriais, como o logotipo e o *favicon*, desenhadas na aplicação *Adobe Photoshop CS4 Extended (versão 11.0)*.

O logotipo do *site* é composto por duas imagens: uma que corresponde ao estado normal da imagem e outra para o estado *hover*. O "i" do título do *site* é uma das figuras-ilustrações do projecto.

O *favicon* (abreviatura de *favorites icon*) é o ícone do *site* (associado a um *site* ou página *web*), colocado à esquerda do endereço na barra de endereços do *browser*

³⁰ O flickr é um *site* de partilha de imagens (fotografias, desenhos e ilustrações), pertencente à Yahoo.

(em nota de rodapé), e que, no *site* "eu sou muitos" é a mesma figura que integra o seu *logo*. Optei por guardá-lo em formato.ico por ser aquele que é suportado por todos os *browsers*.

Informação útil

O *site* conta com quatro páginas de informação útil: uma sinopse do projecto (projecto), uma bibliografia e webliografia (bibliografia), uma ficha técnica (ficha técnica) e uma lista de ligações úteis (ligações úteis), opções que são oferecidas na barra lateral de navegação.

A página "projecto" apresenta um resumo do mesmo, que é o mesmo que abre o texto impresso que aqui apresento.

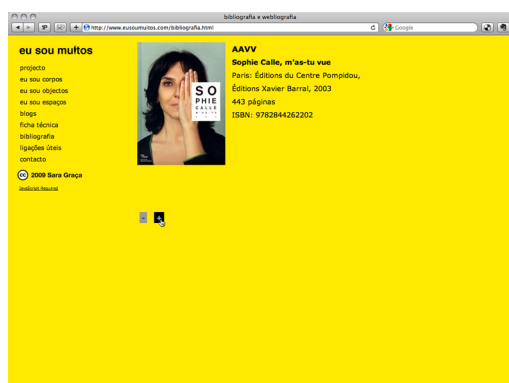


Fig. 22. Um dos livros da bibliografia

Na página intitulada de "bibliografia e webliografia", identifico os livros, os ensaios e os artigos citados no corpo dos textos, apresentando a informação respectiva (autor, título, edição, editor, ano, número de páginas e ISBN) bem como uma imagem da capa ou da primeira página dos mesmos (Fig. 22). Quando possível, forneço os *links* para descrições e excertos das obras no *Google*

Books. Disponibilizo, ainda, as hiperligações para as páginas dos artigos *online*.

Na página "ficha técnica", refiro a autoria dos textos e das ilustrações do projecto e listo as bibliotecas, *plug-ins* e *software* utilizados, bem como os *browsers* em que o *site* foi testado, informação que é acompanhada pelas hiperligações às páginas dos produtos e dos autores.

A página "ligações úteis" oferece caminhos que permitem a descoberta de artistas e obras, sendo muito mais do que o sumário das ligações oferecidas no corpo dos textos.

Hiperligações

Diz-nos George Landow que "a ligação electrónica cria o hipertexto, uma forma de textualidade composta por blocos e ligações, que permite caminhos multilíneares de leitura" (1992). Os textos criados para o *site* "eu sou muitos" são esses blocos, a que se somam as ligações oferecidas, que possibilitam o acesso a diferentes blocos de texto do projecto e a conteúdos "exteriores" ao trabalho. Coloco esta palavra entre aspas, porque o "fora" não o é verdadeiramente, já que pertence, porque ligado, ao que tradicionalmente definiríamos como "dentro".

O projecto "eu sou muitos" oferece ligações de diferentes tipos. Na barra lateral, encontramos as ligações que permitem ligar os blocos de texto entre si. Ao resumo - "projecto" - e às três ligações "maiores" - "eu sou corpos", "eu sou objectos" e "eu sou espaços" -, somam-se outros dezoito fragmentos textuais (seis para cada um destes nódulos). É ainda possível aceder a outras páginas do projecto - "homepage", "ficha técnica", "bibliografia" e "ligações úteis" -, que, não sendo textos, formam também elas o todo da textualidade do projecto.

Como nos dizem Mazzali-Lurati e Schulz, é importante que o utilizador perceba "a semântica da hiperligação" e entenda "a que conteúdo ela permite aceder" (2004). Penso que a barra de navegação disponibilizada é facilmente interpretada enquanto mapa de conteúdos do *site* e "gerador" de percursos possíveis. A barra oferece ainda ligações para "fora", a partir da imagem da *Creative Commons* e da nota *JavaScript Required*.

O *site* conta ainda com as ligações a blocos de texto apresentados *in loco*, em pequenas caixas que se sobrepõem aos textos que a elas ligam. Ainda que cada uma destas notas se "esgote", no sentido em que não possibilita mais do que a sua leitura, ela não deixa de ser, segundo Mazzali-Lurati e Schulz, "uma proposta, um convite do autor para a continuação da comunicação", proposta esta "que contém a promessa de relevância" (2004).

No *site* "eu sou muitos" escolhi identificar as âncoras (parte visível) das hiperligações com a cor cinza, de modo a distingui-las do restante texto (a preto). As notas "em caixa" são, afinal, hiperligações para "fora" (para obras de outros autores), que estão "dentro" do objecto hipermediático criado.

As notas "em caixa" são desencadeadas por *mouseover* ou quando clicada a sua âncora (a numeração árabe ou romana adoptada) e são apresentadas em caixas que se sobrepõem à janela do *browser*. Optei, ainda, por lhes atribuir o cursor em ponto de interrogação, diferenciando-as, deste modo, das ligações para "fora" do *site*, que apresentam o cursor padrão (a seta).

No que respeita a estes caminhos para o "exterior", que identifico com a cor cinza, defini (em *HTML*) que a sua activação desencadeará a abertura de novas janelas no *browser* (ou novos separadores, dependendo das preferências definidas pelo utilizador no *browser*). Deste modo, nada substitui nada e é fácil regressar ao *site* de onde se partiu ou a que se chegou.

O *site* conta com uma série de propostas de navegação para o seu exterior, inseridas no corpo dos textos ou em páginas próprias, como nos casos da ficha técnica, da bibliografia e webliografia ou da lista de hiperligações. É possível aceder a: *sites* de artistas, exposições em *sites* de galerias (Fig. 23) e museus, excertos de livros no *Google Books*, ensaios *online*, páginas de programas utilizados e páginas de bibliotecas e *plugins*.

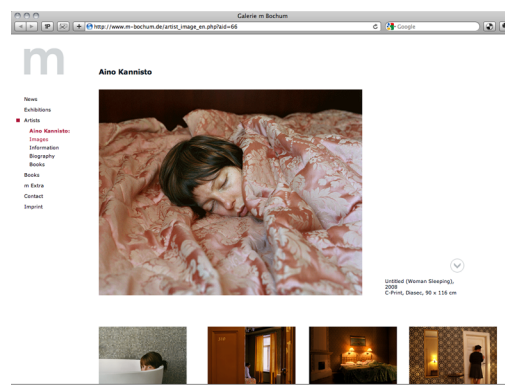


Fig. 23. Uma página de uma galeria

Essas ligações para "fora" incluem ainda os caminhos para os dois *blogs* do projecto, a que podemos aceder via barra de navegação ou através de ligações a conteúdos artísticos específicos, providenciados na página "ligações úteis". Se as notas "em caixa" são um "exterior" que aqui é "interior", os *blogs* são um "dentro" que aqui está "fora".

Navegação

A navegação no *site* é assegurada pela barra lateral e pelos botões posicionados sob a caixa de conteúdos.

Na barra lateral optei por definir um estado normal e um estado *hover* para as opções de navegação disponíveis.

Nos botões de navegação dos conteúdos das páginas procurei manter o mesmo código de cores, de modo a facilitar a interpretação sígnica. Sob a caixa de conteúdos foi colocada uma barra de botões, que, no caso dos textos do projecto, é numérica, revelando o número de "páginas" (slides) que compõem o segmento. O botão da "página" em que nos encontramos é de cor diferente (preto), distinguindo-se, assim, dos restantes botões cinza (das "páginas" que o utilizador pode seleccionar).

A "bibliografia", a "ficha técnica" e as "ligações úteis" têm demasiadas "páginas", o que resultaria numa barra numérica de botões muito extensa, razão que me fez optar pelos botões "+" e "-", que asseguram a navegação.

Estética adoptada

A estética do *site*, já ensaiada nos *blogs* do projecto “eu sou muitos”, foi definida em folhas de estilo (CSS).

Cores

Cor de fundo

Para cor de fundo do *site*, optei por um amarelo, cor solar que associo ao modo como o eu se sente "centro" de tudo o resto. Como diz Álvaro de Campos, "és tudo para ti, porque para ti és o universo, / E o próprio universo e os outros / Satélites da tua subjectividade objectiva" (1969, 23).

A cor de fundo mantém-se em todos os elementos, com a excepção dos estados *hover* dos botões de navegação que obrigaram à escolha de uma cor diferente, de modo a contrastar com o seu estado normal.

Cores outras

Para além do amarelo, têm forte presença no *site* as cores preto e cinzento. O preto é a cor do *logo* (estado normal), do ícone, dos títulos e subtítulos, do texto em geral, do fundo da caixa das notas, do botão da página em que nos encontramos (nos textos) e da fonte dos botões das outras páginas. O cinzento (três tonalidades) é a cor

das âncoras das hiperligações, do texto das notas, do texto no estado *hover* (barra lateral) e dos botões das restantes "páginas".

Nos desenhos vectoriais - figuras da página inicial - domina o preto, com alguns apontamentos a branco.

Fontes

No que respeita às fontes, optei por uma família *sans-serif*³¹ - *Verdana*, *Arial*, *Helvetica* -, menos detalhada e mais discreta, o que facilita a leitura de textos na Web.

Para o título do *site* (*logo* em imagens: normal e *rollover*) optei pela *Helvetica Neue LT Std 75 Bold* (com o *bold*³² a destacar a condição de título).

A imagem referente à licença autoral também é desenhada (imagem vectorial), combinando o símbolo da *Creative Commons* com a data e o nome do autor do projecto.

A restante tipografia depende do diálogo estabelecido entre o código *CSS*, que define a família de fontes, e o *browser* utilizado.

Escolhi o preto como cor das fontes, assegurando o contraste (com o amarelo do fundo), necessário à leitura.

As hiperligações são de cor cinzenta, destacando-se, assim, do restante texto.

O tamanho das fontes varia, sendo definido percentualmente em *CSS* em relação ao padrão vigente (16px). Os títulos têm o maior tamanho de letra, seguidos, por ordem decrescente, dos subtítulos, texto normal, citações, texto das notas, barra lateral e âncoras das notas.

Defini, ainda, a altura das linhas, que é maior nos textos, de modo a proporcionar uma leitura mais agradável.

³¹ *Sans-serif*, em francês, ou sem serifa, em português. As serifas são os pequenos traços e prolongamentos que ocorrem no final das pernas das letras.

³² Ou negrito, em português, que indica um traço mais grosso do que o normal, utilizado para realçar as palavras.

Aspecto global

O *site* "eu sou muitos" apresenta dois grandes elementos - a barra lateral e a caixa de conteúdos -, manchas que ocupam mais ou menos espaço sobre o fundo amarelo, em função do tamanho da janela do *browser*.

Testes

Os *blogs* e o *site* foram testados no maior número de *browsers* possível, nos ambientes Windows, Mac OS X e Linux (Ubuntu). Essa listagem é apresentada na ficha técnica do projecto.

PROTÓTIPO DO PRODUTO

Site

O *site* "eu sou muitos" pode ser encontrado no endereço <http://www.eusoumuitos.com/>.

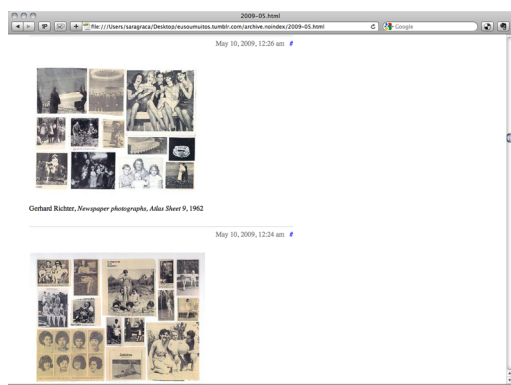
Dele apresento uma versão em *dvd* (em anexo - C). Para navegar nesta versão, é necessário abrir o ficheiro *index.html* a partir de um *browser*. O *site* continuará a crescer, pelo que remeto para a sua consulta *online*.

Para navegar no *site*, o *JavaScript* tem de estar activado, o que a maioria dos *browsers* estipula por *default*. A nota *Javascript Required* da barra lateral liga a uma página do *Google* onde se explica a activação do *JavaScript* nos diferentes *browsers*.³³

³³ A página da *Google*, que explica a activação do *JavaScript*, pode ser encontrada aqui: <https://www.google.com/adsense/support/bin/answer.py?answer=12654>.

Blogs

Os *blogs* que integram o projecto "eu sou muitos" têm as moradas <http://eusoumuitos.tumblr.com/> e <http://processo.tumblr.com/>. No *dvd* anexo (C), seguem versões dos mesmos, obtidas a partir da aplicação *Tumblr Backup* (<http://staff.tumblr.com/post/286303145/tumblr-backup-mac-beta>). Este *freeware* é



disponibilizado pelo servidor *tumblr* e permite, como o nome indica, obter um *backup* dos conteúdos dos *blogs* (Fig. 24). As versões *offline* apresentam um ficheiro *index.html*, que deverá ser aberto a partir de um *browser*. O *interface* destes *backups* é totalmente diferente, pelo que remeto para a visita dos endereços indicados.

Fig. 24. O *backup* de um dos *blogs*

PLANO DE SERVIÇO A PRESTAR

Assumo o projecto "eu sou muitos" aqui apresentado como o ponto de partida teórico de um trabalho artístico em torno da criação de eus, a desenvolver num futuro próximo e, de certo modo, já iniciado nas ilustrações do *site*.

Interessa-me perseguir a construção daquilo a que Fernando Pessoa se refere como "drama em gente" (1928, 250), prática a que se têm dedicado tantos artistas. Estas *personae*, que me proponho construir, resultarão dos diferentes processos criativos a que me dedicar. A construção de tais eus servirá de laboratório para um doutoramento académico futuro e deverá alimentar o *site* e os *blogs* do projecto "eu sou muitos" com os registos multimediáticos dos processos criativos.

Com este projecto, quero problematizar as ideias de criação de personagens "de dentro para fora" ou de "fora para dentro", advogadas pelas diferentes escolas teatrais; quero fazer surgir *personae* de todos os lados; quero perseguir o mistério dos muitos que vamos sendo.

A criação desta "gente" será sempre uma "remistura", deliberada ou não, dos "entranhamentos" a que me for prestando - essas incorporações de modelos, de obras,

de sugestões. Não se trata de apropriação, já que, como diz Lev Manovich, "o termo "remisturar" (...) sugere um re-trabalhar sistemático de uma fonte, um sentido que a palavra "apropriação" não tem" (2008, 234).

Assim, e a título de exemplo, interessa-me emprestar a carne à *Marcella* de Ernst Ludwig Kirchner³⁴, corpo que, ao longo dos anos, me tem surgido em cada cadeira ou sofá onde me demoro e que insiste em prolongar os gestos da tela do pintor, fazendo-se também outros, em processo ilimitado de remistura.

O *site* "eu sou muitos" é esse espaço em que oferecerei as construções destas pessoas, lançando-as aos utilizadores, que as construirão a seu modo. Imagino este objecto hipermediático como uma "ementa de personagens *a la carte*", a "entranhar" ou "estranhar", conforme o gosto.

³⁴ Quadro do movimento expressionista alemão *Die Brücke*.

CAPÍTULO V: CONCLUSÃO

O pensamento do tema e o pensamento do suporte do projecto "eu sou muitos" encontram-se a muitos níveis.

Se o hipertexto é um texto composto por fragmentos que vamos ligando, também o eu é feito de estilhaços que articulamos a par e passo. Nesse sentido, do eu se pode dizer, tal como do hipertexto, que existe em aberto, que é indeterminado e que toda a forma que lhe dermos é apenas uma das suas possíveis versões. O eu pode existir, tal como o hipertexto, em "versões diferentes e potencialmente infinitas" (Manovich 2002). Nem o eu, nem o hipertexto, se resumem às actualizações (formas) que lhe vão sendo dadas; eles incluem também todas as suas possíveis virtualizações (as que pudermos ou não imaginar).

Assim, se é possível pensar o hipertexto, tal como faz George Landow, como o "texto composto por blocos de texto e pelas ligações electrónicas que os unem" (1992), também podemos pensar o eu (o eu que construo e que é sempre apenas uma das construções possíveis) como sendo formado por *inputs* (módulos) variados e pelos modos como ligamos esses "dados".

Por ligações, entendam-se não apenas aquelas entre módulos "interiores", mas as ligações ao "exterior". Se o hipertexto não une apenas fragmentos no seu interior, mas se liga a outros módulos na rede, também o eu se liga a outros - ao mundo -, sendo possível imaginá-lo, tal como ao hipertexto, como potencialmente ligado a tudo. É por isso possível dizer em relação ao eu, tal como em relação ao hipertexto, que dele não podemos traçar fronteiras ou limites definidos. Eu sou tudo e tudo me vai sendo a mim.

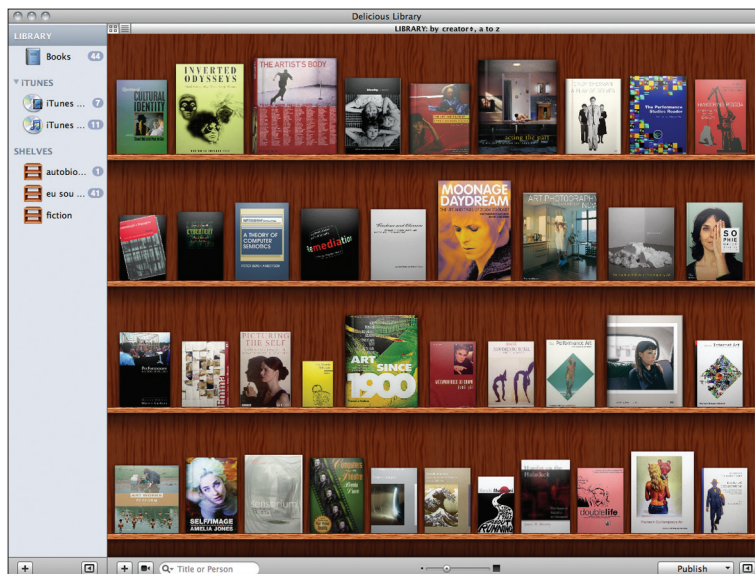
Aquilo que o hipertexto traz para a frente é o carácter construído de tudo. O seu leitor é obrigado a construir o texto a par e passo, tudo dependendo das suas escolhas. Também o eu é construção, montagem, a partir de peças várias, construção que depende do desejo e do afecto de quem constrói, tal como a construção do hipertexto depende, conforme sugere Landow, do "foco ou princípio organizacional do leitor" (1992).

Se eu monto (construo) o hipertexto, do mesmo modo como, afinal, construo eus (e tudo o resto), esta montagem pode e deve ser entendida já não numa lógica de substituição (uma imagem substituindo a outra sucessivamente) mas antes como admitindo a adição de imagens e a sua coexistência (em simultaneidade). Esta ideia

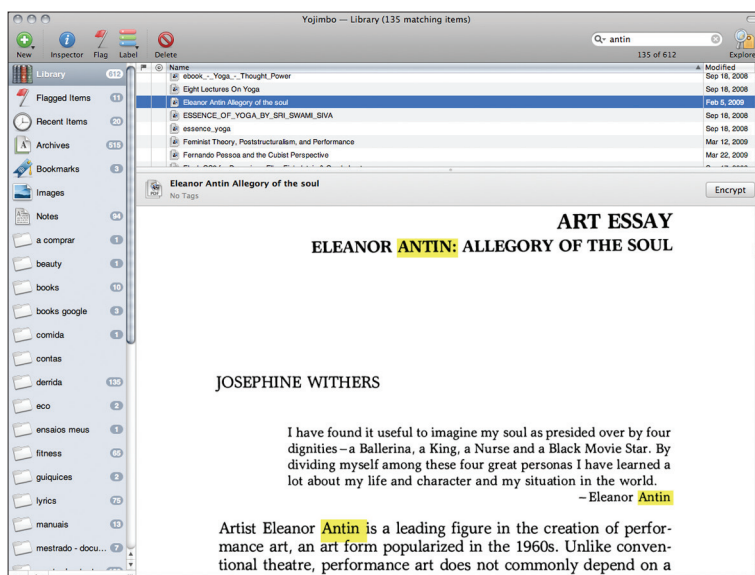
de uma montagem no plano (ou espacial), de que nos fala Manovich a propósito dos objectos dos novos média (2002), serve para pensar o eu. É esse pensamento que encontro na arte contemporânea: eu sou muitos, não apenas sequencialmente (no tempo) mas simultaneamente (no espaço), tudo concorrendo (articuladamente assim) para as possíveis imagens de mim (minhas, dos outros). É possível perseguir os muitos planos (é isso que a arte tem feito), percebendo-nos (fazendo-nos) muitos - a nós e aos outros. Se o hipertexto é todas as suas possíveis experiências, também o eu o é: não há *um* eu (ainda que, como argumentei no capítulo III, haja espaço para sonhar a essência); ele não coincide nem coincidirá nunca com qualquer forma que lhe possamos dar. O eu é um *work-in-progress* que construímos e gerimos activamente: o eu, tal como o hipertexto, é um devir, é um processo; nada nele é fixo, determinado, dado; todo ele é poroso, maleável, plástico, configurável, indeterminado, aberto, ligado, contaminado.

Diz-nos Manovich que a base de dados é "uma nova forma simbólica da era do computador", "um novo modo de estruturarmos a nossa experiência de nós mesmos e do mundo" (2002). Se o eu é base de dados, ele é todas as possíveis bases de dados. Qualquer estória (narrativa do eu) que conte é apenas um modo de organizar os dados, uma forma transiente que crio para a informação (percepcionada, recordada, imaginada, sonhada). E se não há forma única, determinada, não deveremos nós perseguir todas as formas? Trata-se de permitir (e de cultivar) a diferença (as variáveis, a fractalidade) que é, afinal, o que propõe a arte contemporânea da desmultiplicação do eu. Porque eu sou responsável pela criação de formas: que me dou, que dou aos outros, que dou ao mundo. Formas que posso e devo reinventar *ad infinitum*.

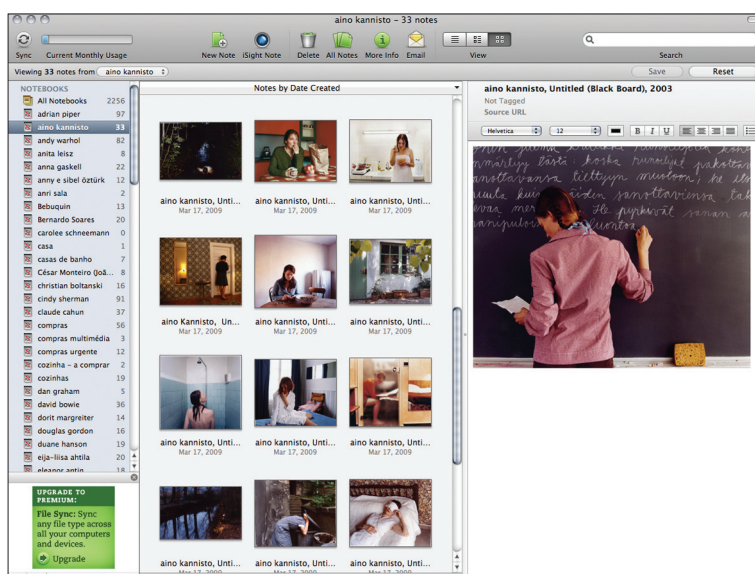
MEMÓRIA POR IMAGENS



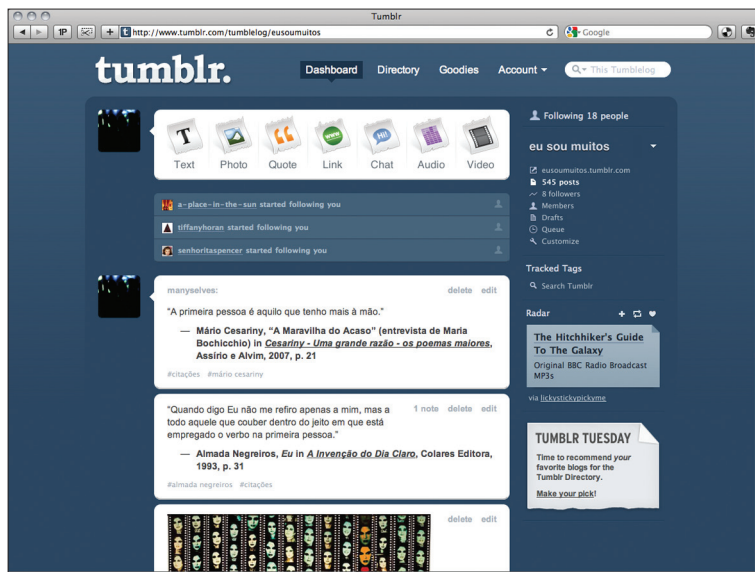
1. Construção da biblioteca do projecto “eu sou muitos” na aplicação *Delicious Library*. Definição e gestão do processo de leitura que acompanha um trabalho académico. Utilização destes dados nos *blogs* e no *site* do projecto.



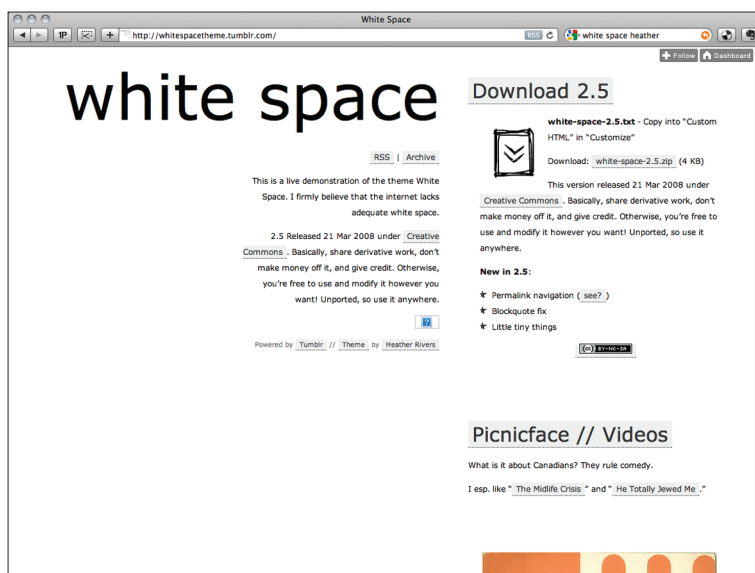
2. Organização e gestão de textos críticos na aplicação *Yojimbo*. Pesquisa de palavras-chave na biblioteca de ficheiros



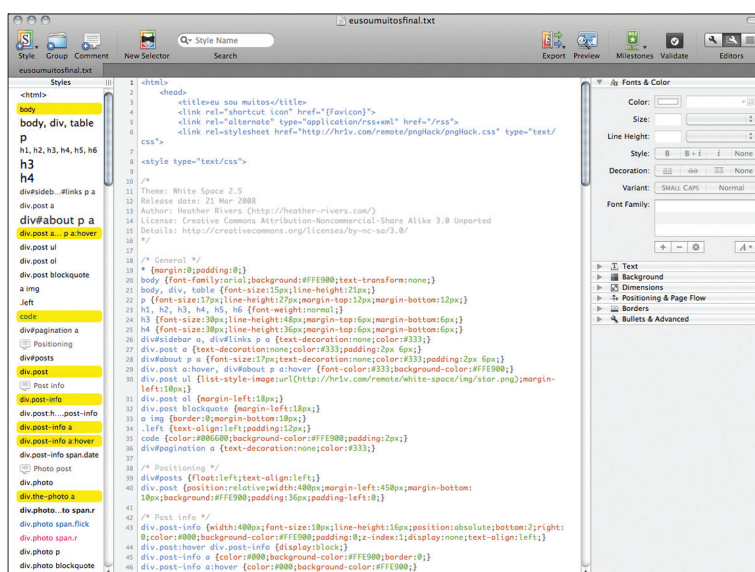
3. Levantamento, registo e organização de material autoral variado na aplicação *Evernote*. Consulta e leitura de ficheiros de diferentes tipos numa única aplicação. Construção de *notebooks* que serviram a alimentação dos *blogs* do projecto.



4. Escolha da plataforma de *blogging* Tumblr.



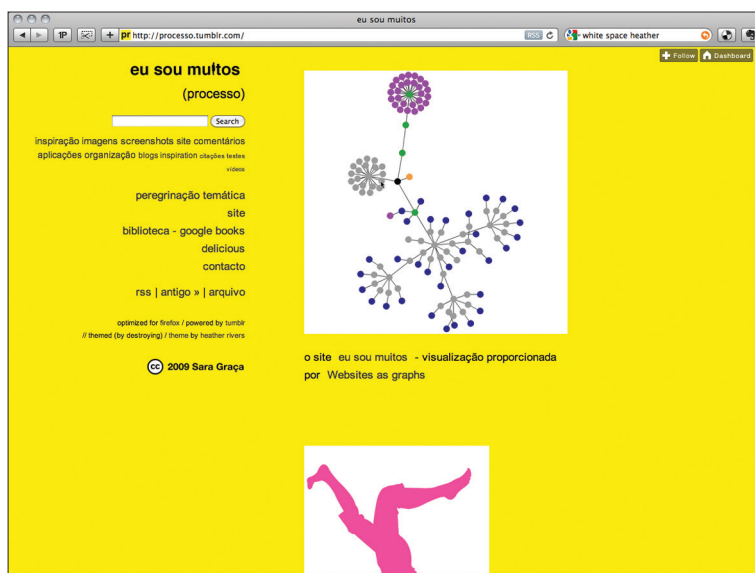
5. Escolha do tema *White Space* de Heather Rivers para os *blogs* do projecto.



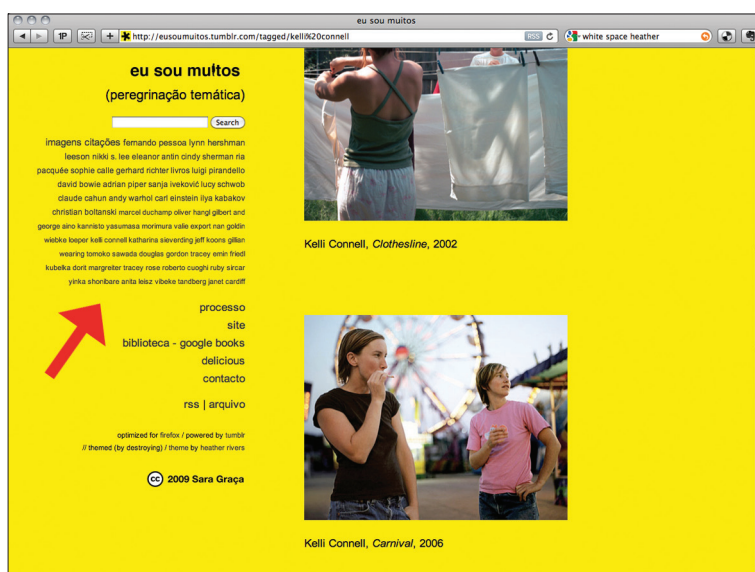
6. Configuração do tema escolhido para os *blogs* na aplicação *CSS Edit*. Edição das respectivas folhas de estilo (CSS).



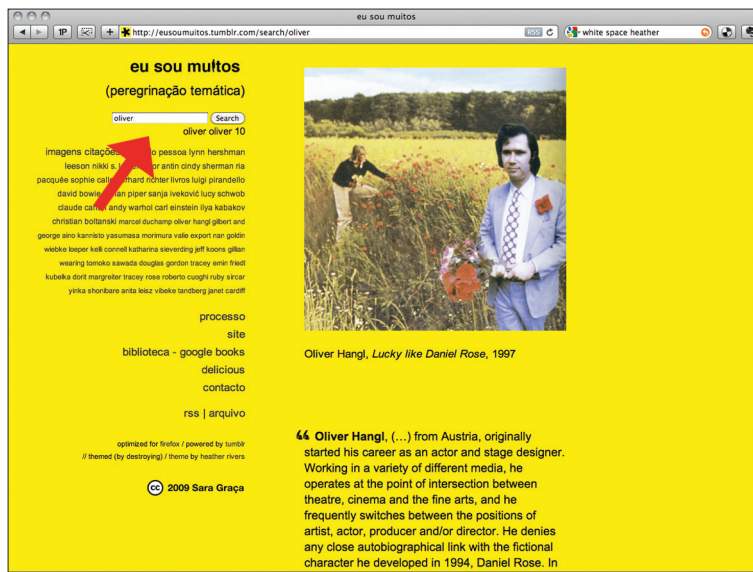
7. Criação do *blog* “eu sou muitos: peregrinação temática” - <http://eusoumuitos.tumblr.com/> - no *Tumblr*.



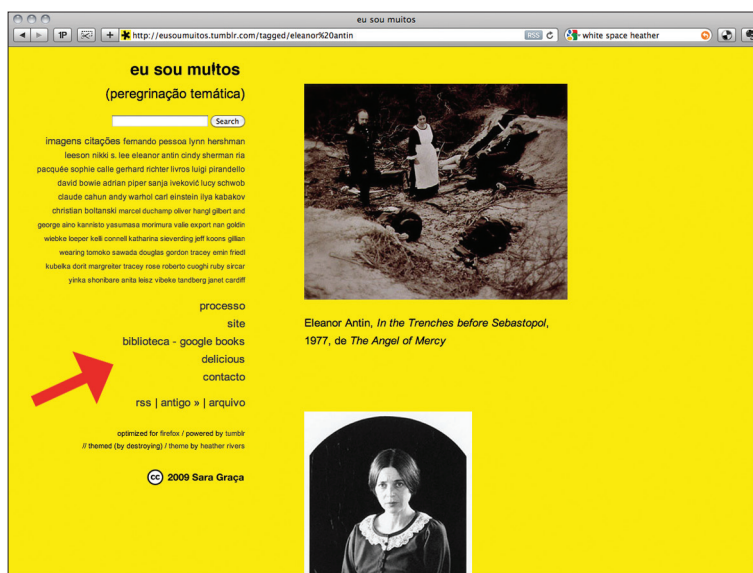
8. Criação do *blog* “eu sou muitos: processo” - <http://processo.tumblr.com/> - no *Tumblr*.



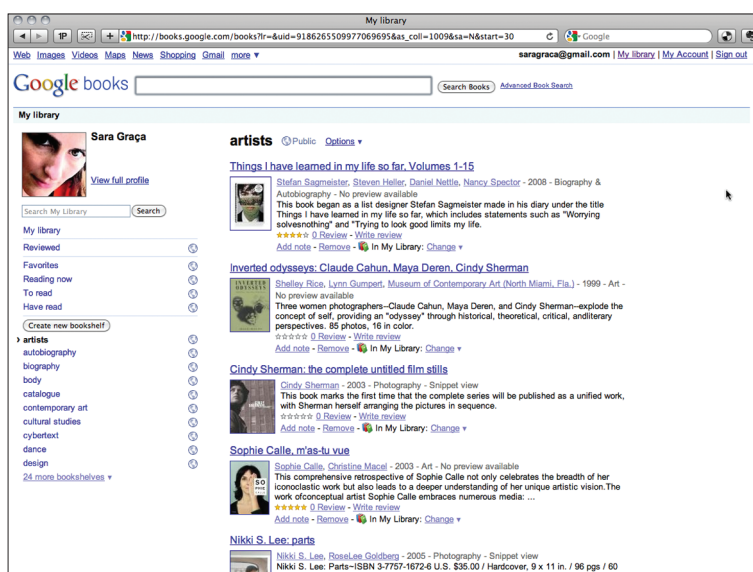
9. Etiquetagem dos *posts* dos *blogs* e implementação (em código) de uma nuvem de etiquetas (*tag cloud*) que funciona como mapa de conteúdos e ferramenta de navegação.



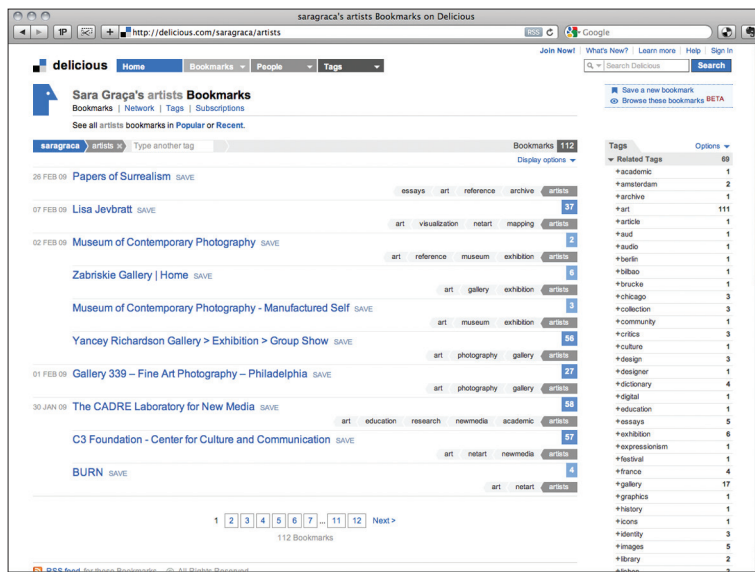
10. Implementação de uma caixa de pesquisa (*search box*) nos *blogs* do projecto, que permite uma navegação independente do processo autoral de etiquetagem dos *posts*.



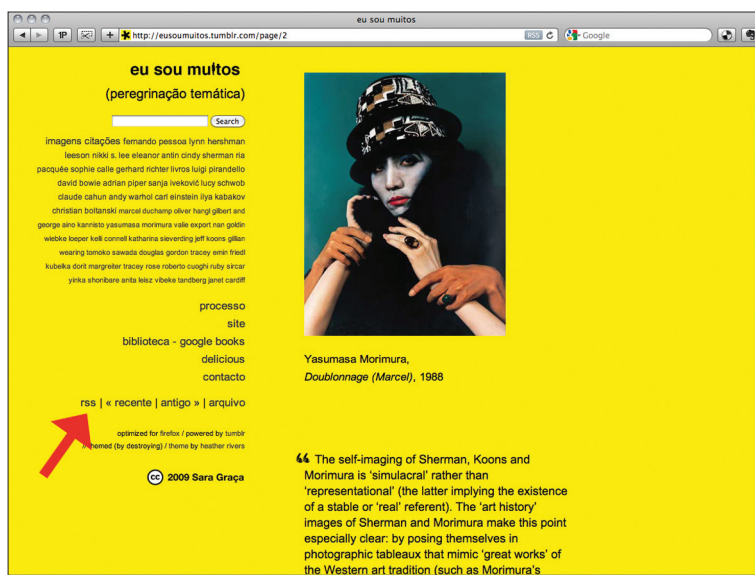
11. Criação de hiperligações nas páginas dos *blogs*: ligação de um *blog* a outro, ligação ao *site*, ligação à biblioteca do projecto no *Google Books* e ligação à biblioteca de marcadores do projecto na *Delicious*.



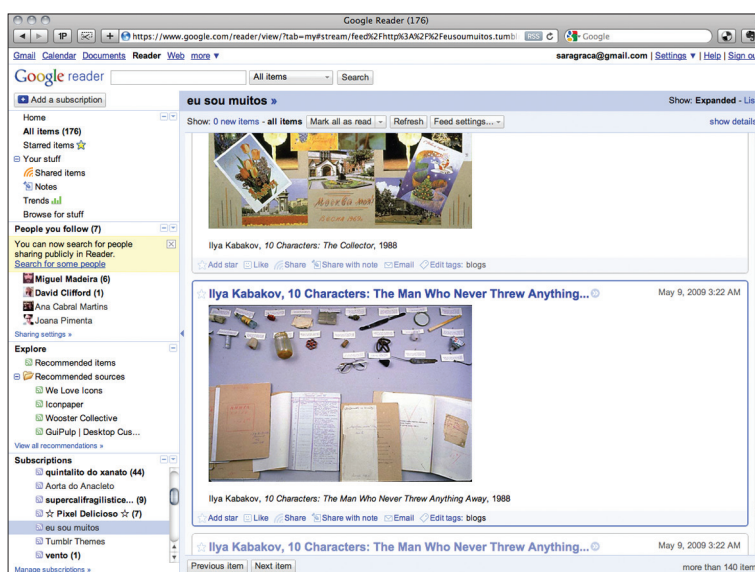
12. Construção da biblioteca do projecto no *Google Books*, que oferece a possibilidade de consultar excertos de obras.



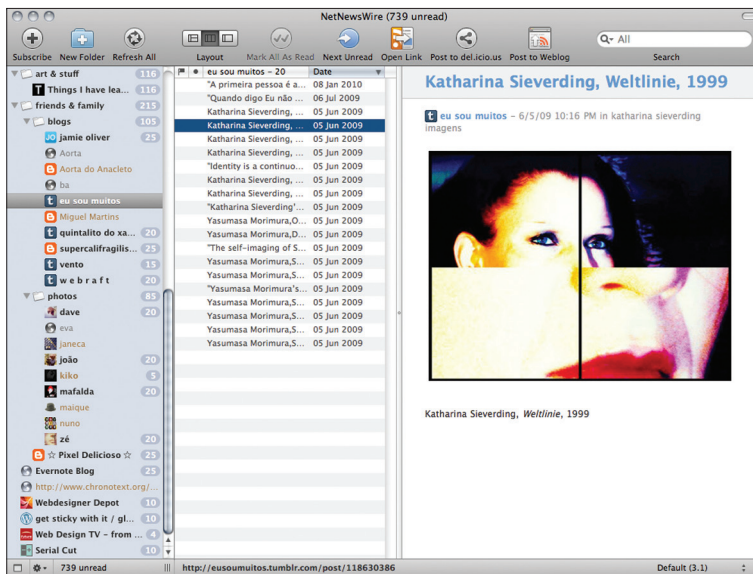
13. Criação de uma conta na *Delicious* para o registo de endereços de interesse para o projecto “eu sou muitos”.



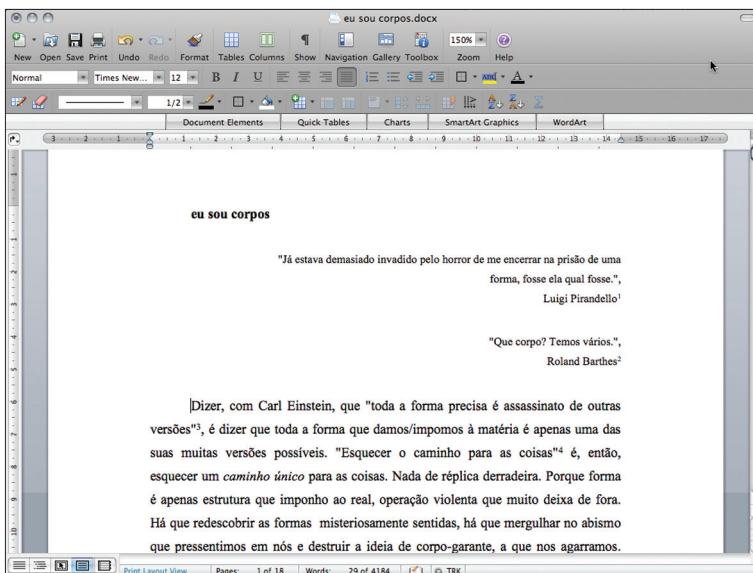
14. Possibilidade de seguir os *blogs* por RSS (botão RSS acrescentado aos *blogs*).



15. *Webware* como o *Google Reader* permite subscrever os feeds dos *blogs* do projecto. Na imagem: o *blog* de peregrinação temática no *Google Reader*.



16. Aplicações *desktop-based* permitem a subscrição dos *feeds* dos *blogs* do projecto “eu sou muitos”. Na imagem: o blog de peregrinação temática na aplicação *Netnewswire*.



17. Redacção dos textos do projecto “eu sou muitos” na aplicação *Microsoft Word*.



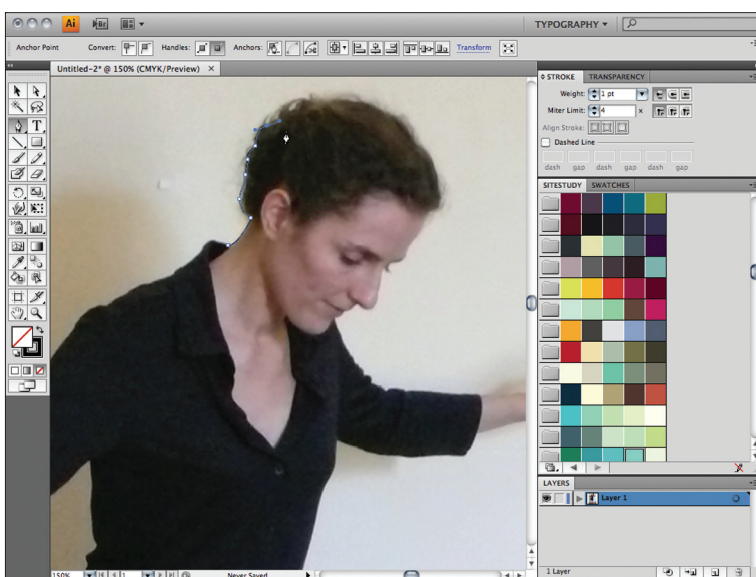
18. *Scanning* de excertos de livros com a caneta *Iris Pen*.



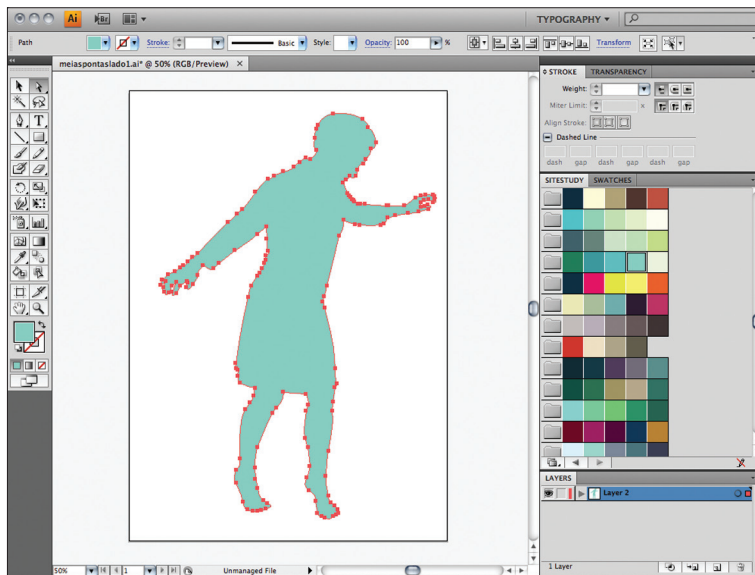
19. Sessões fotográficas com Miguel Madeira e José Aragão. Criação de imagens para o projecto “eu sou muitos”.



20. A mesa de desenho *Bamboo Fun*, utilizada no trabalho das imagens do projecto “eu sou muitos”.



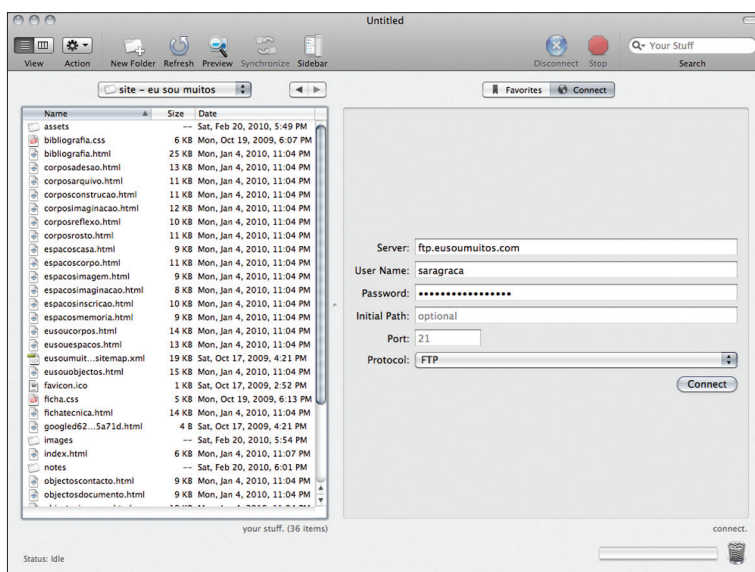
21. Desenho vectorial na aplicação *Adobe Illustrator*, a partir das imagens fotográficas do projecto. Criação das figuras (vectores) que alimentam a *homepage* do site.



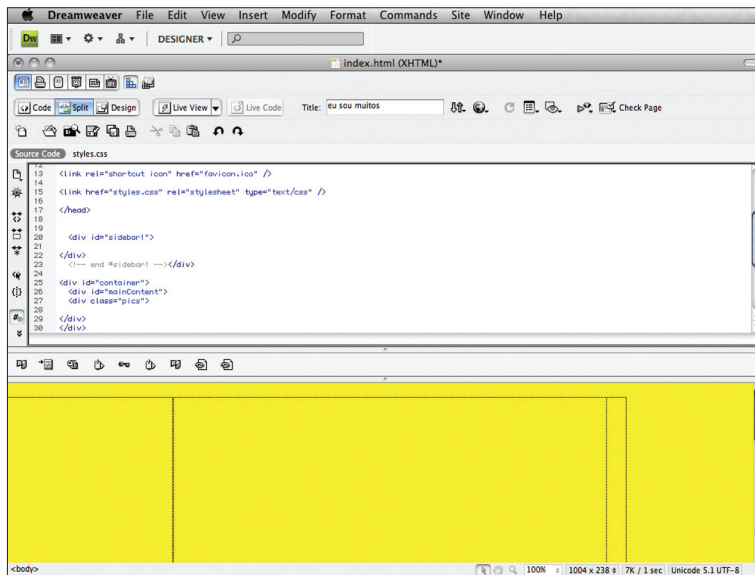
22. Composição e
otimização das imagens
para a *web* na aplicação
Adobe Photoshop.



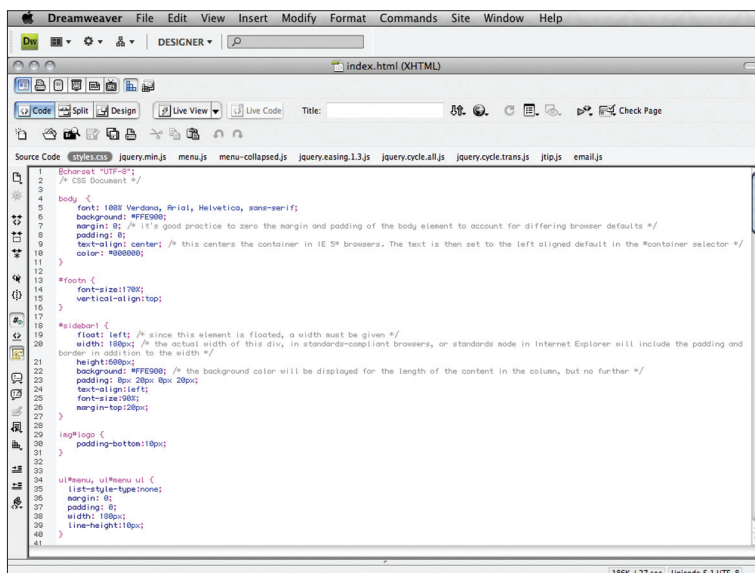
23. Escolha de um serviço
de *web hosting* - *Fat Cow*
- para a criação do *site* “eu
sou muitos”.



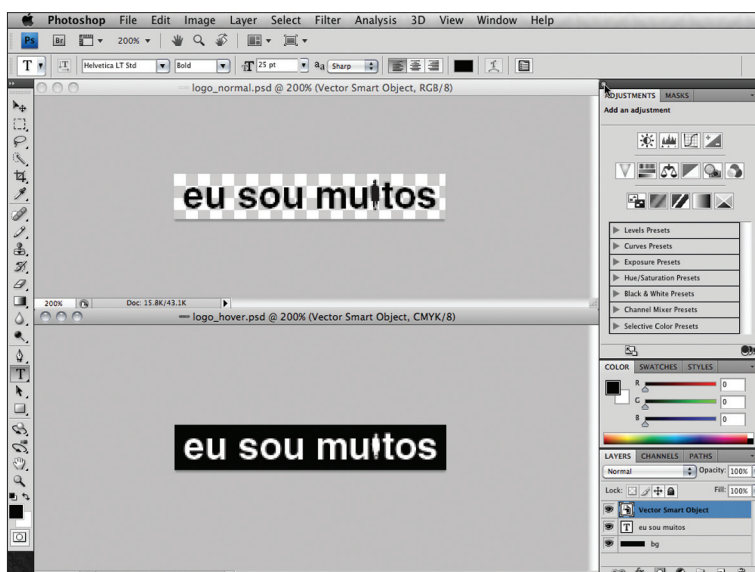
24. *Upload* (ftp) dos
ficheiros do *site* a partir da
aplicação *Transmit*.



25. Construção do *site* na aplicação *Adobe Dreamweaver*. Definição da estrutura do *site* em *HTML*.



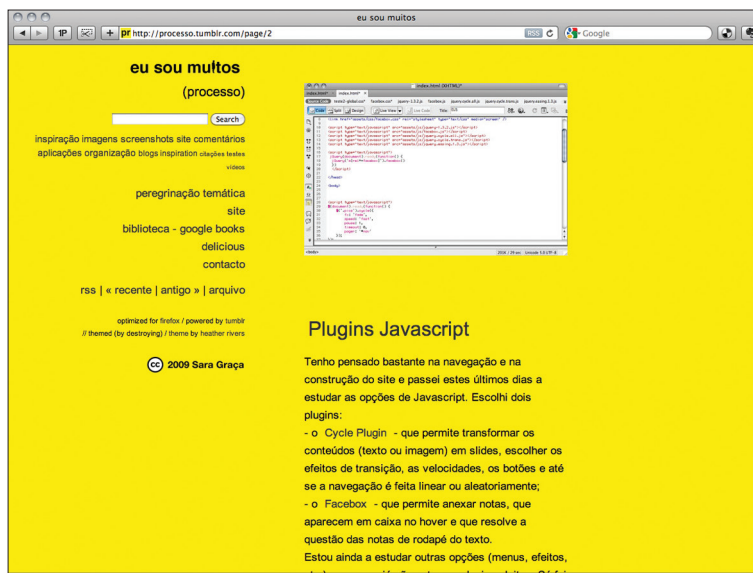
26. Definição da estética do *site* em folhas de estilo (CSS) a partir da aplicação *Adobe Dreamweaver*.



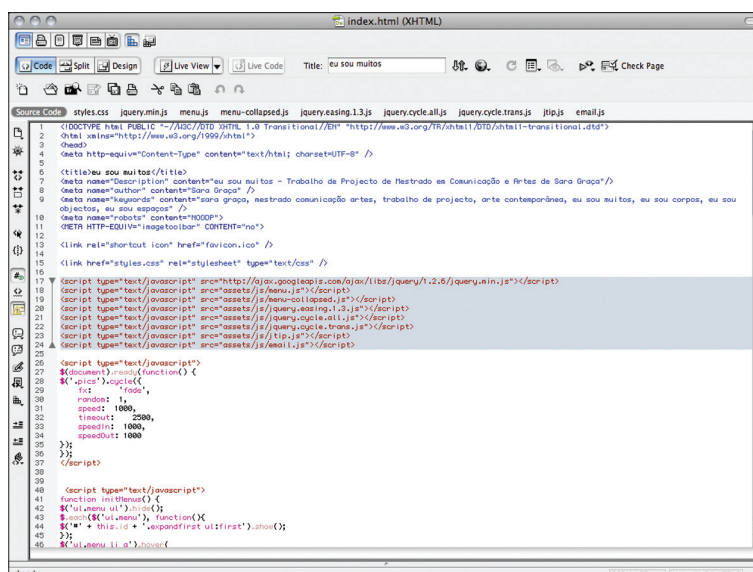
27. Construção do logo do *site* na aplicação *Adobe Photoshop*. As duas imagens (estado normal e estado *hover*) possibilitam o efeito *rollover* do logo.



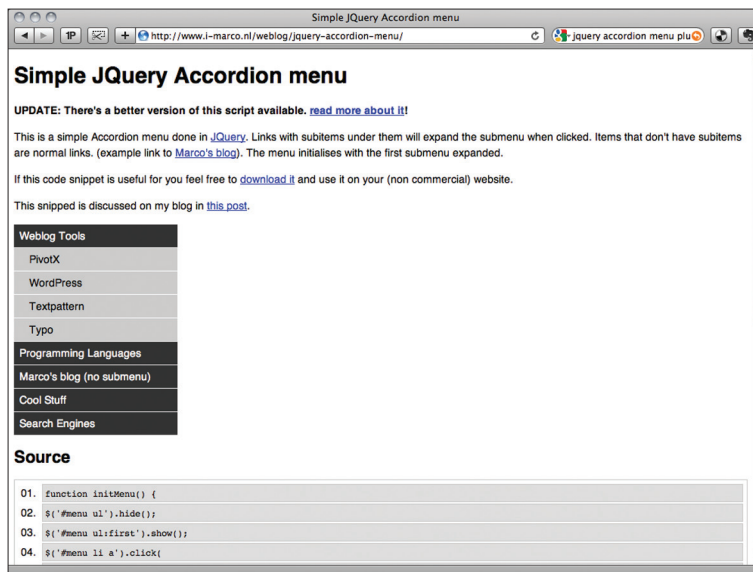
28. Escolha da biblioteca de *JavaScript jQuery* que permite correr *plug-ins* para efeitos desejados.



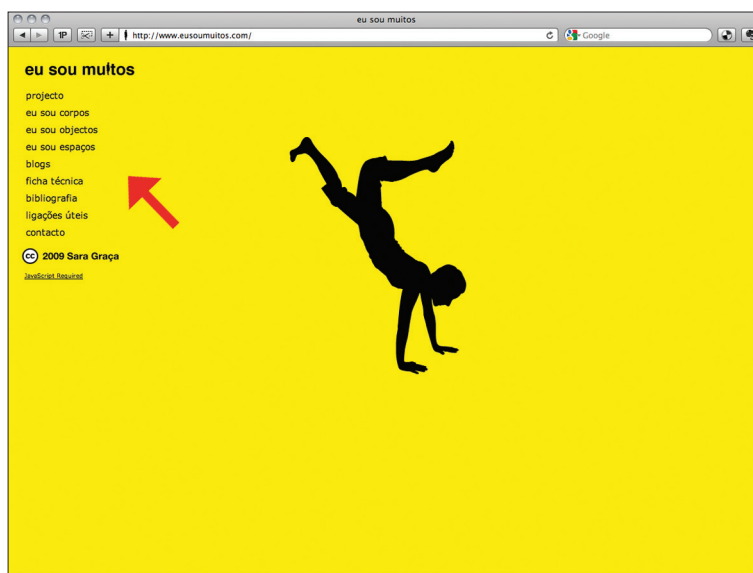
29. Pesquisa de *plug-ins Javascript* em função dos efeitos pretendidos. O *blog* “eu sou muitos: processo” faz o registo do processo de criação hipermediática.



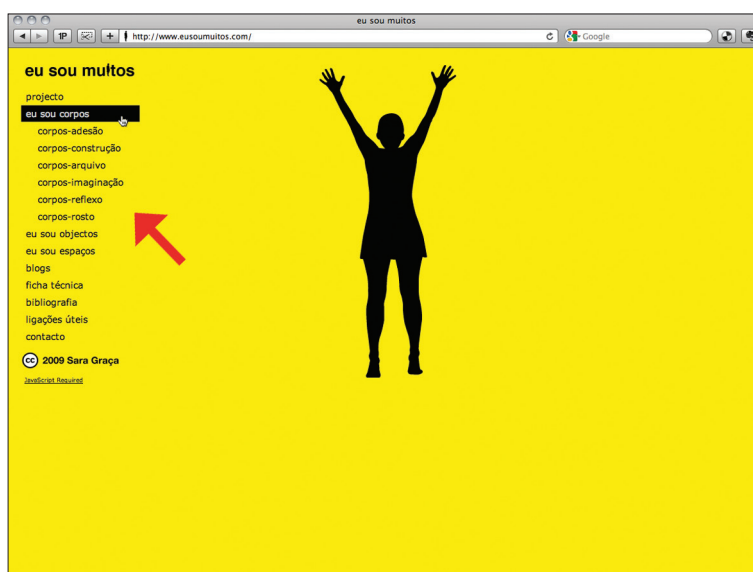
30. Implementação da biblioteca de *JavaScript jQuery* e configuração dos *plug-ins* escolhidos na aplicação *Adobe Dreamweaver*.



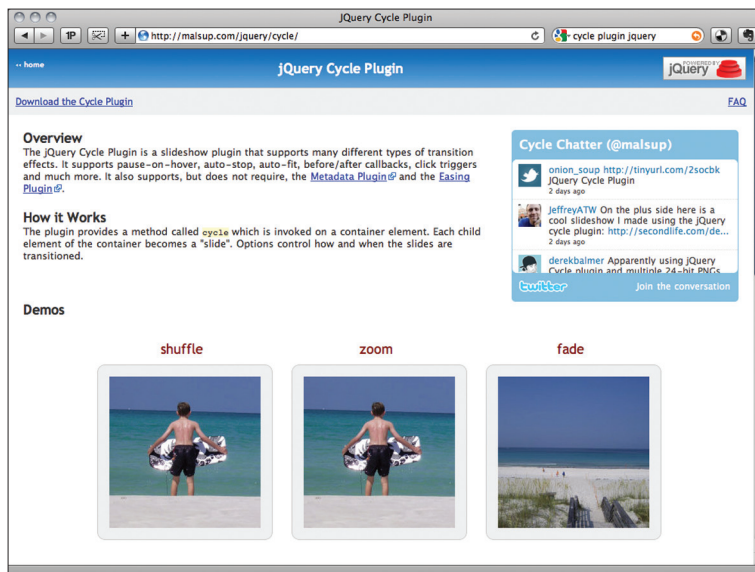
31. Escolha do *Simple JQuery Accordion* de Marco van Hylekama Vlieg para a barra de navegação (mapa de conteúdos) do *site* “eu sou muitos”.



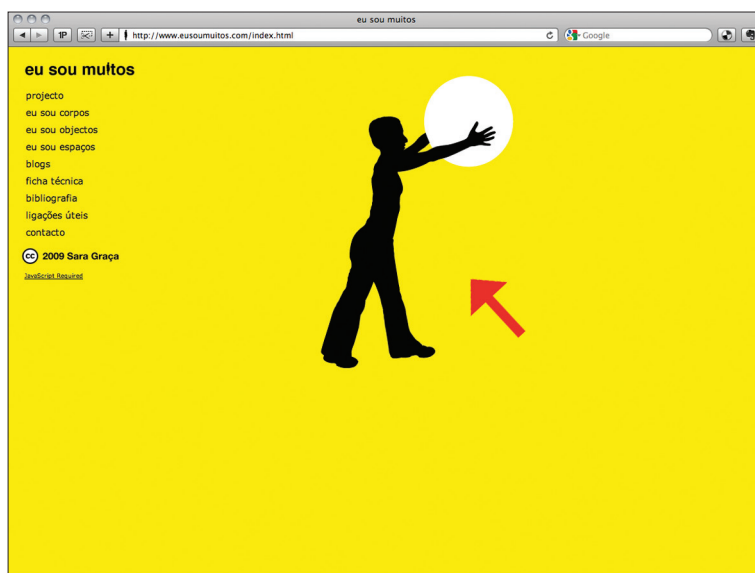
32. A barra lateral de navegação do *site* no estado normal.



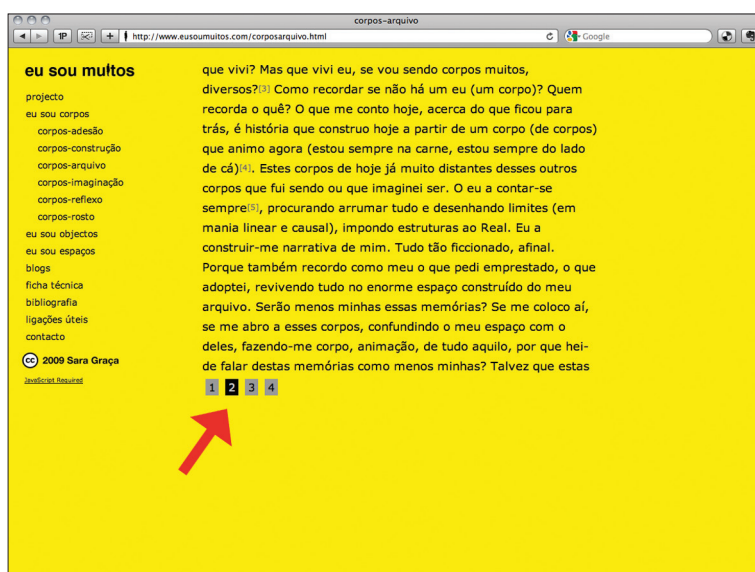
33. A barra lateral de navegação no estado *hover*, revelando (por acordeão) um sub-índice.



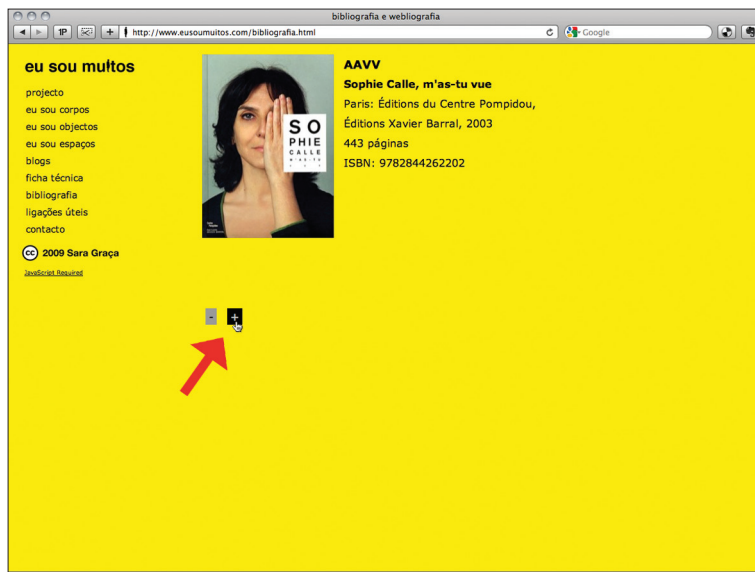
34. Escolha do *jQuery Cycle Plugin* de Mike Alsup para a caixa de conteúdos do *site*. Este *plug-in* permite jogar com diferentes apresentações dos conteúdos.



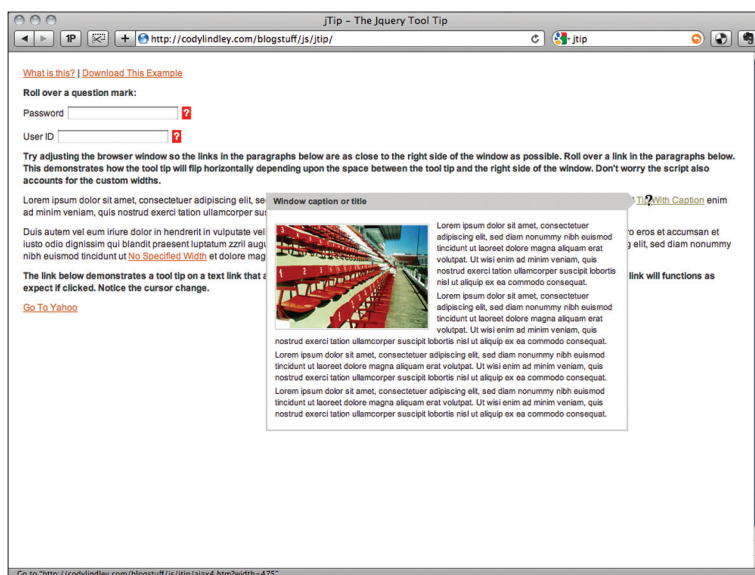
35. Configurei o *jQuery Cycle Plugin* para correr aleatoriamente as ilustrações na página inicial do *site*. O tempo de apresentação dos slides e o efeito de transição foram, também eles, definidos em código *JavaScript*.



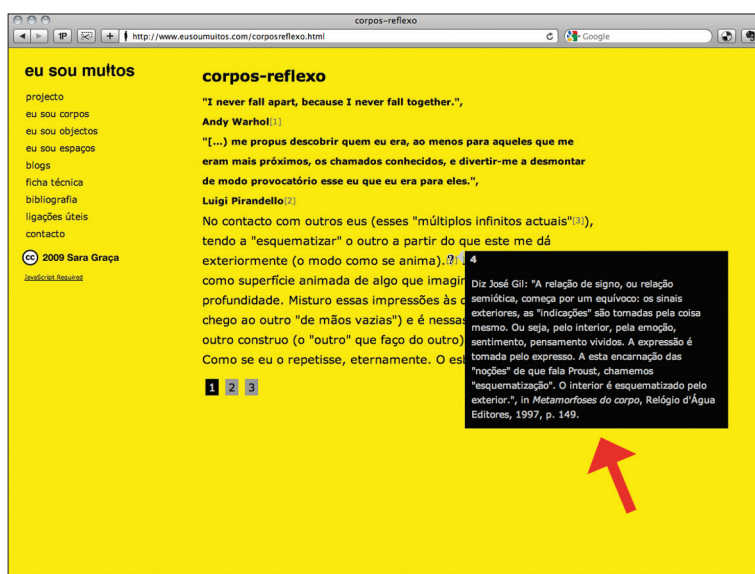
36. Os textos são navegados a partir de botões, colocados sob os fragmentos textuais. Os botões identificam o número de páginas do texto.



37. A página da bibliografia do projecto obrigou a uma configuração diferente do o *jQuery Cycle Plugin*. Optei pelos botões “+” e “-” para a navegação.



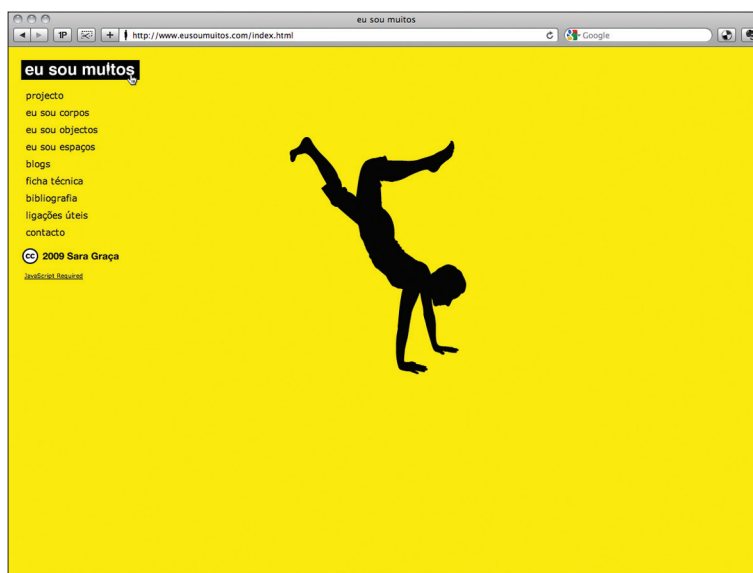
38. Escolha do *jQuery jTip Plugin* de Cody Lindley para as notas dos textos do site, que permite a inclusão de elementos textuais e não-textuais, apresentados em caixas que se sobrepõem ao texto de partida.



39. Uma nota de texto do *site*, após a configuração do *jQuery jTip Plugin*. Cada nota corresponde a um ficheiro próprio, que é ligado (em código) ao fragmento textual respectivo.



40. Uma nota-imagem do *site*. O ficheiro que corresponde à nota liga à imagem pretendida.



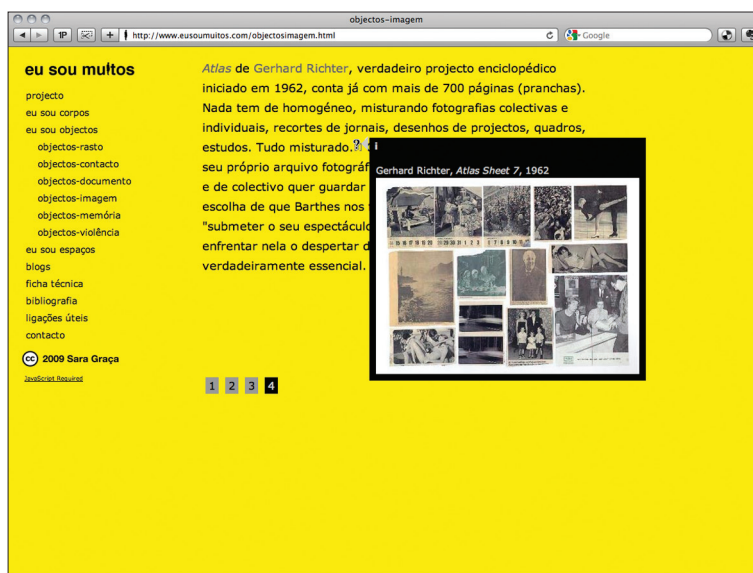
41. A página inicial do *site* “eu sou muitos” oferece as imagens do projecto.



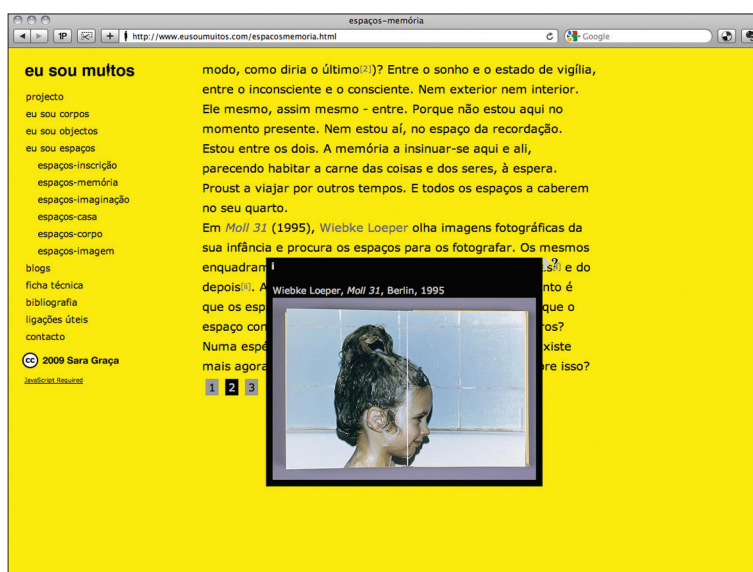
42. A página “projecto” oferece um resumo do projecto “eu sou muitos”.



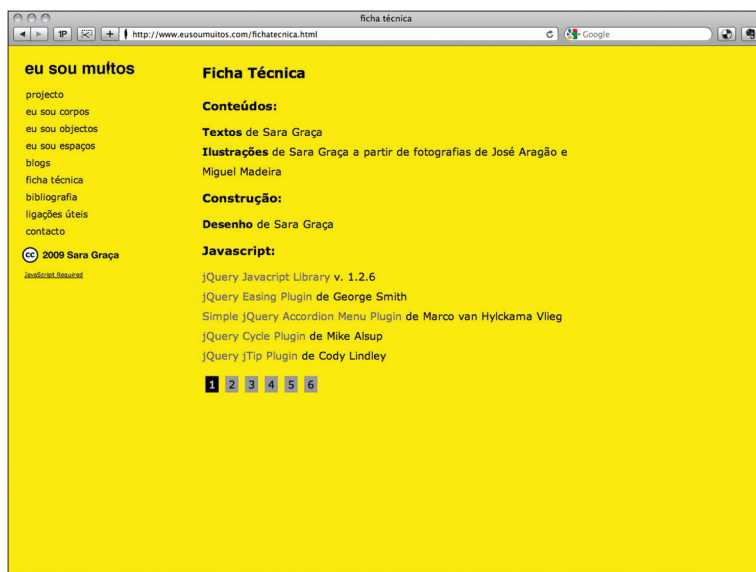
43. Uma das páginas do segmento “eu sou corpos”.



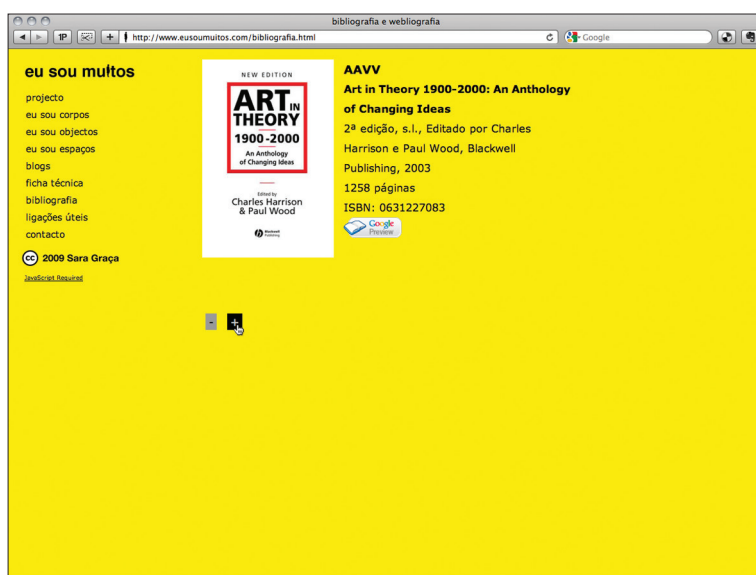
44. Uma das páginas do segmento “eu sou objectos”.



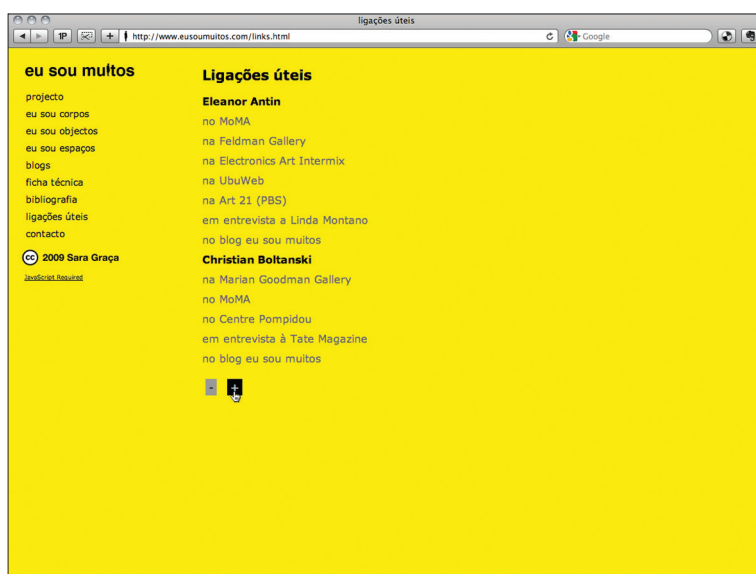
45. Uma das páginas do segmento “eu sou espaços”.



46. A “ficha técnica” do *site* identifica a autoria dos elementos do *site*, lista as bibliotecas, os *plug-ins* e as aplicações utilizados na construção do *site* e oferece ligações às páginas das ferramentas.



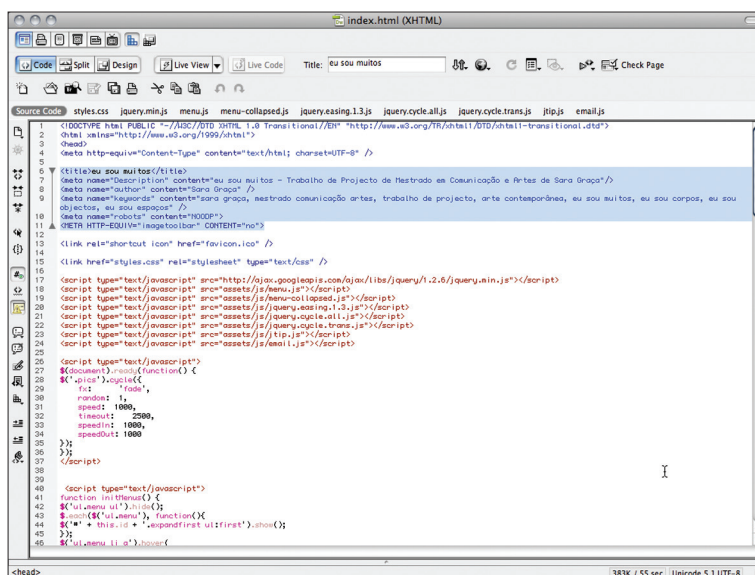
47. A página “bibliografia” identifica as obras consultadas. Em certos casos oferece-se a ligação a excertos das obras no *Google Books*, o que obrigou à implementação em código dos botões *Google Preview*.



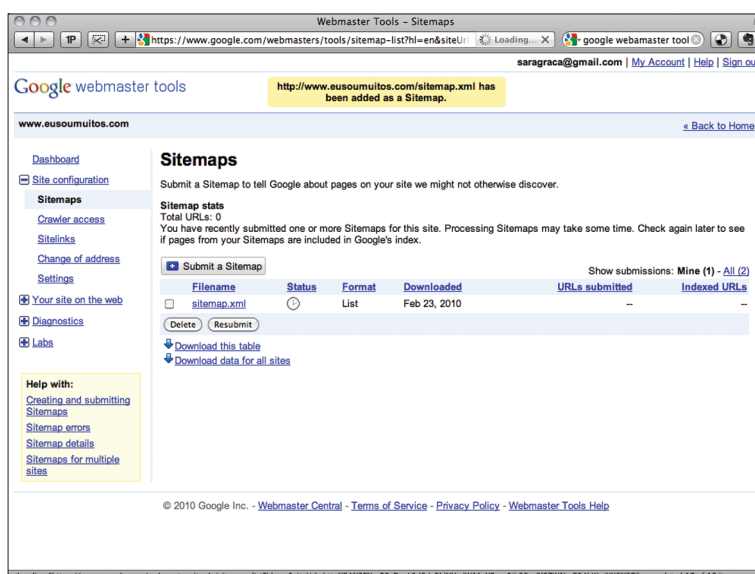
48. A página “ligações úteis” oferece ligações a *sites* de artistas, páginas de galerias e museus, textos críticos, entrevistas, entre outros. É possível aceder a *posts* do *blog* “eu sou muitos: peregrinação temática”.



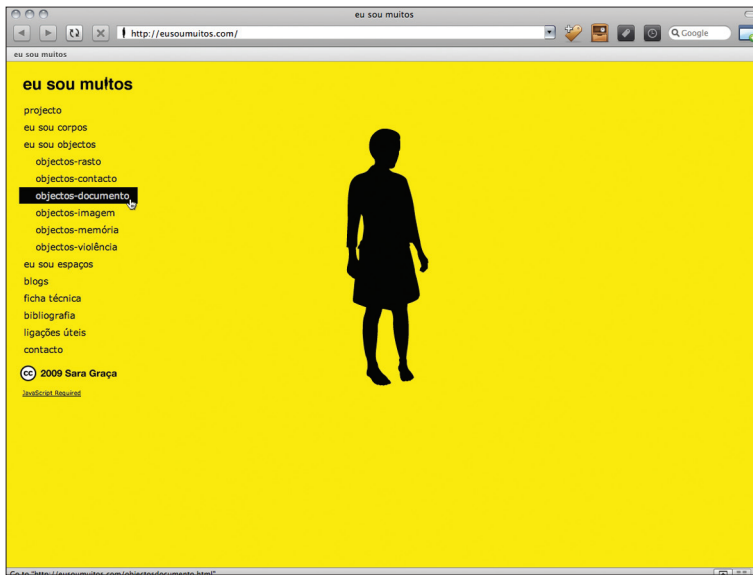
49. Os fragmentos textuais oferecem ligações ao exterior, apresentadas em separadores ou janelas próprios (definido em código), o que possibilita o fácil regresso ao *site* (que continua aberto).



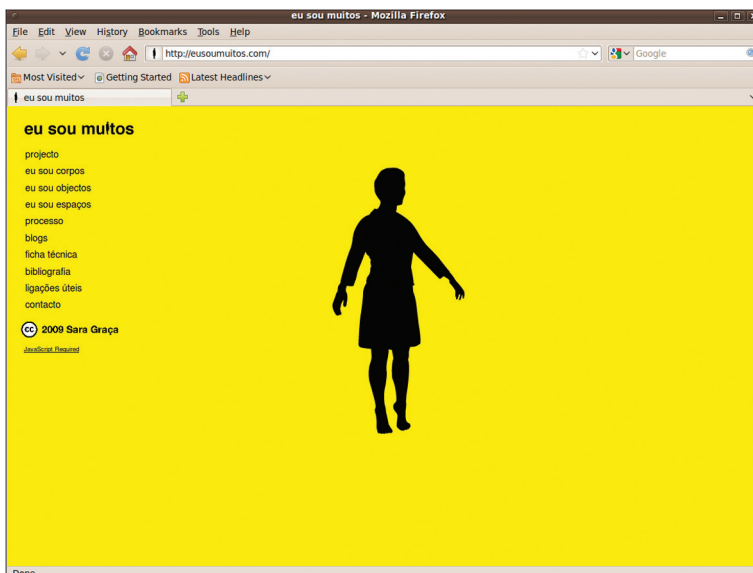
50. Redacção de palavras-chave e de uma pequena descrição do *site* no cabeçalho (*head*) dos ficheiros *HTML*, para a optimização dos processos dos motores de pesquisa.



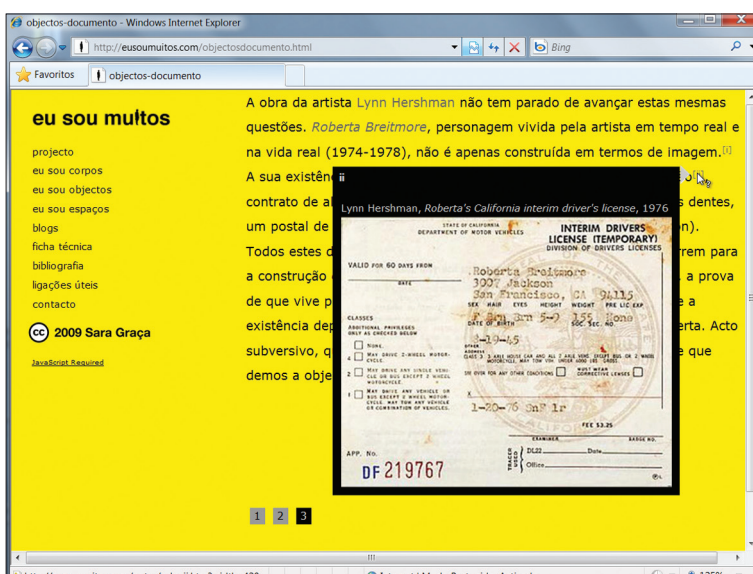
51. Criação do ficheiro `sitemap.xml` - um índice das páginas do *site* -, submetido (por *upload*) ao *Google*, de modo a otimizar o *crawling* deste motor de pesquisa.



52. O site “eu sou muitos” foi testado no maior número possível de *browsers* para o sistema operativo Mac OS X e corrigido quando necessário.



53. A aplicação *VMWare Fusion 3* permitiu a criação de uma máquina virtual *Windows*, de modo a permitir testar o *site* nos *browsers* que servem este sistema operativo.



54. Foi criada uma máquina virtual *Linux (Ubuntu)*, que possibilitou testar o site nos *browsers* deste sistema operativo.

BIBLIOGRAFIA E WEBLIOGRAFIA

AAVV. 2001. *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo.

Antin, Eleanor. 1996. "Notes on Transformation." In *Theories and documents of contemporary art*, ed. Kristine Stiles e Peter Selz, 773-75. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Babo, Maria Augusta. 2006. "A Escrita e Seus Dispositivos." *Enciclopédia e Hipertexto*, ed. Olga Pombo, António Guerreiro e António Franco Alexandre, 90-94. Lisboa: Edições Duarte Reis.

Bairon, Sérgio. 2006. Tendências da linguagem científica em expressividade digital. *Revista de Cibertextualidades no. 1*: 53-106.

Barbosa, Pedro. 2006. Aspectos Quânticos do Hipertexto. *Revista de Cibertextualidades no. 1*: 11-42.

Barthes, Roland. 1981. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.

Barthes, Roland. 1976. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Lisboa: Edições 70.

Belo, Ruy. 1981. *Obra Poética de Ruy Belo* 2. Lisboa: Editorial Presença.

Campos, Álvaro. 1969. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Edições Ática.

Didi-Huberman, Georges. 2007. Picture = Rupture': Visual Experience, Form and Symptom according to Carl Einstein. *Papers of Surrealism*, no. 7 (2007), <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal7/index.htm>.

Einstein, Carl. 2005. *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*. Berlin: Reclam.

Einstein, Carl. 1934. *Georges Braque*. Paris: Les Chroniques du Jour.

Einstein, Carl. 1930a. L'enfance néolithique. *Documents* 2, 8: 475-483.

Einstein, Carl. 1930b. Picasso. *Documents* 2, 3: 155-157.

Ferreira, António Mega. 2005. *Fazer pela vida - Um retrato de Fernando Pessoa o empreendedor*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Foucault, Michel. 1994. *História da Sexualidade - O Uso dos Prazeres*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.

- Foucault, Michel.** 1991. "On the genealogy of ethics: an overview of work in progress." In *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow, 340-72. New York, Toronto: Penguin Books.
- Furtado, José Afonso.** 2006. "Livro e leitura no novo ambiente digital. A questão do hipertexto." In *Enciclopédia e Hipertexto*, ed. Olga Pombo, António Guerreiro e António Franco Alexandre, 95-131. Lisboa: Edições Duarte Reis, 2006.
- Gil, José.** 1997. *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Haxthausen, Charles.** 2004. Reproduction / Repetition: Walter Benjamin / Carl Einstein. *October* 107: 47-74.
- Hustvedt, Siri.** 2006. Introdução a *Mysteries of the Rectangle: Essays on Painting*, de Siri Hustvedt, xv-xxi. New York: Princeton Architectural Press.
- Jones, Amelia.** 2006. *Self/Image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject*. London and New York: Routledge.
- Kannisto, Aino.** Women 2003. Artists. <http://www.women2003.dk/artists.php?id=46>.
- Kay, Alan.** 1989. Wikiquote. http://en.wikiquote.org/wiki/Alan_Kay.
- Klobucka, Anna e Mark Sabine,** eds. 2007. *Embodying Pessoa: Corporeality, Gender, Sexuality*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Landow, George.** 1992. *Hypertext - the Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
<http://www.cyberartsweb.org/cpace/ht/jhup/contents.html>.
- Leeson, Lynn Hershman.** *Roberta Breitmore. Roberta's Exorcism*.
<http://www.lynnhershman.com/>.
- Lopes, Teresa Rita.** 2008. "Campos, Álvaro de." In *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, coord. Fernando Cabral Martins, 123-31. Lisboa: Caminho.
- Lopes, Teresa Rita.** 1990. *Pessoa por conhecer (Roteiro para uma expedição)*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Manovich, Lev.** 2005. Espaço Navegável. *Revista de Comunicação e Linguagens, Espaços* 34-35: 109-41.

- Manovich, Lev.** 2003. New Media from Borges to HTML. *The New Media Reader*. Cambridge, London: The MIT Press.
www.manovich.net/DOCS/manovich_new_media.doc.
- Manovich, Lev.** 2008. *Software takes command*.
<http://lab.softwarestudies.com/2008/11/softbook.html>.
- Manovich, Lev.** 2002. *The Language of New Media*. Cambridge, London: The MIT Press. <http://andreknoerig.de/portfolio/03/bin/resources/manovich-langofnewmedia.pdf>.
- Mazzali-Lurati, Sabrina e Peter Schulz.** 2004. A Semiotic Approach to Hypermedia for Literary Studies. New Conditions for the Act of Reading? *Razón y Palabra*, no. 38 (Mayo 2004),
<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n38/smazzali.html>
- Miranda, José A. Bragança de.** 2008. *Corpo e imagem*. Lisboa: Nova Vega.
- Negreiros, Almada.** 1993. *A invenção do dia claro*. Colares: Colares Editora.
- Pessoa, Fernando.** 1966. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Fernando Pessoa. Lisboa: Ática.
- Pessoa, Fernando.** 1928. Tábua Bibliográfica. *Presença* 17: 250.
- Pirandello, Luigi.** 2007. *Um, ninguém e cem mil*. Lisboa: Cavalo de Ferro Editores.
- Reis, Pedro.** 2006. Media digitais: novos terrenos para a expansão da textualidade. *Revista de Cibertextualidades I*: 11-42.
- Reis, Ricardo.** 1978. *Odes de Ricardo Reis*. Lisboa: Edições Ática.
- Soares, Bernardo.** 2006. *Livro do Desassossego (Obra Essencial de Fernando Pessoa I)*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Stiles, Kristine.** 1996. Introdução a *Theories and documents of contemporary art*, ed. Kristine Stiles e Peter Selz, 1-9. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Stoker, Michaël.** 2009. *Fernando Pessoa: de fictie vergezelt mij als een schaduw*. Utrecht: Uitgeverij Ijzer.

Zeidler, Sebastian. 2007. Life and Death from Babylon to Picasso: Carl Einstein's Ontology of Art at the Time of Documents. *Papers of Surrealism* 7 (2007), <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal7/index.htm>.

Women 2003. Artists. Aino Kannisto. <http://www.women2003.dk/artists.php?id=46>.

FICHA TÉCNICA

- **Blog "eu sou muitos: peregrinação temática"** - <http://eusoumuitos.tumblr.com/>
 - Conteúdos pluriautorais (identificados no *blog*)
 - Desenho de Sara Graça a partir do template [White Space](http://whitespacetheme.tumblr.com/) de Heather Rivers - <http://whitespacetheme.tumblr.com/>
 - [Tumblr](#) - plataforma de *blogging*
 - [Tumblr Tag Clouds](#) de Heather Rivers - <http://tumblrtags.rivers.pro/> (*plug-in JavaScript*)

- **Blog "eu sou muitos: processo"** - <http://processo.tumblr.com/> - processo
 - Conteúdos pluriautorais (identificados no *blog*)
 - Desenho de Sara Graça a partir do template [White Space](http://whitespacetheme.tumblr.com/) de Heather Rivers - <http://whitespacetheme.tumblr.com/>
 - [Tumblr](#) - plataforma de *blogging*
 - [Tumblr Tag Clouds](#) de Heather Rivers - <http://tumblrtags.rivers.pro/> (*plug-in JavaScript*)

- **Site "eu sou muitos"** - <http://www.eusoumuitos.com/>
 - Desenho de Sara Graça
 - Textos de Sara Graça (versão impressa - Anexo A)
 - Ilustrações de Sara Graça a partir de fotografias de José Aragão (<http://www.flickr.com/photos/z-aragao/>) e Miguel Madeira (<http://xanato.net/>; <http://www.flickr.com/photos/maique/>)
 - Conteúdos pluriautorais identificados
 - [Fatcow](#) - Alojamento *Web*
 - [jQuery JavaScript Library](#) v. 1.2.6 - <http://jquery.com/> (biblioteca de *JavaScript*)
 - [jQuery Easing Plugin](#) de George Smith - <http://gsgd.co.uk/sandbox/jquery/easing/> (*plug-in JavaScript*)
 - [jQuery Cycle Plugin](#) de Mike Alsup - <http://malsup.com/jquery/cycle/> (*plug-in JavaScript*)

- [jQuery jTip Plugin](http://www.codylindley.com/blogstuff/js/jtip/) de Cody Lindley -
<http://www.codylindley.com/blogstuff/js/jtip/> (*plug-in JavaScript*)
- [Simple jQuery Accordion Menu Plugin](http://www.i-marco.nl/weblog/jquery-accordion-menu/) de Marco van Hylckama Vlieg -
<http://www.i-marco.nl/weblog/jquery-accordion-menu/> (*plug-in JavaScript*)

▪ **Hardware**

- Apple iMac 2.93 GHz Intel Core 2 Duo 4 GB
- Apple MacBook Pro 2.2 GHz Intel Core 2 Duo 4 GB
- [Bamboo Fun](http://www.wacom.com/bamboo/bamboo_fun.php) © Wacom - mesa de desenho -
http://www.wacom.com/bamboo/bamboo_fun.php
- [IrisPen Executive 6](http://www.irislink.com/c2-1057-189/IRISPen-Executive-6--this-scanning-pen-retypes-the-text-for-you--.aspx) v. 6.0.6 © 1993-2007 Image Recognition Integrated Systems SA (caneta *scanner*) - *scanning* de fragmentos de livros para a aplicação Microsoft Word - <http://www.irislink.com/c2-1057-189/IRISPen-Executive-6--this-scanning-pen-retypes-the-text-for-you--.aspx>

▪ **Software e Webware**

- [Adobe Acrobat 9 Pro](http://www.adobe.com/products/acrobat/) v. 9.0.0 © 1984-2008 Adobe Systems Inc. - leitura, anotação e criação de PDFs - <http://www.adobe.com/products/acrobat/>
- [Adobe Bridge CS4](http://www.adobe.com/products/creativesuite/bridge/) v. 3.0.0.464 © Adobe Systems Inc. - gestão de imagens - <http://www.adobe.com/products/creativesuite/bridge/>
- [Adobe Dreamweaver CS4](http://www.adobe.com/products/dreamweaver/) v. 10.0 Build 4117 © 1997-2008 Adobe Systems Inc. - edição de *HTML*, *CSS* e *JavaScript* - <http://www.adobe.com/products/dreamweaver/>
- [Adobe Illustrator CS4](http://www.adobe.com/products/illustrator/) v. 14.0.0 © 1987-2008 Adobe Systems Inc. - desenho de vectores (ilustrações, logo, *favicon*) - <http://www.adobe.com/products/illustrator/>
- [Adobe InCopy CS4](http://www.adobe.com/products/incopy/?promoid=DTEJB) v. 6.0 © Adobe Systems Inc. - composição e edição - <http://www.adobe.com/products/incopy/?promoid=DTEJB>
- [Adobe InDesign CS4](http://www.adobe.com/products/indesign/?promoid=DINOC) v. 6.0 © 1999-2008 Adobe Systems Inc. - composição e edição - <http://www.adobe.com/products/indesign/?promoid=DINOC>

- [Adobe Photoshop CS4 Extended](http://www.adobe.com/products/photoshop/photoshopextended/) v. 11.0 © 1990-2008 Adobe Systems Inc. - desenho (ilustrações, logo, *favicon*) e edição de imagens - <http://www.adobe.com/products/photoshop/photoshopextended/>
- [Delicious](http://delicious.com/) © Yahoo! Inc. - *bookmarks* do projecto - <http://delicious.com/>
- [Delicious Library](http://delicious-monster.com/) v. 2.3.3 © 2004-2008 Delicious Monster Software, Llc. - gestão da biblioteca do projecto - <http://delicious-monster.com/>
- [Evernote](http://www.evernote.com/) v. 1.6.0 © 2007-2009 Evernote Corporation - gestão e visualização de imagens e notas - <http://www.evernote.com/>
- [Google Books](http://books.google.com/books) © 2010 Google - gestão de livros, consulta de fragmentos de obras - <http://books.google.com/books>
- [Google Sites](http://www.google.pt/) © 2010 Google- optimização do site - <http://www.google.pt/>
- [Google Webmaster Tools](http://www.google.pt/) © 2010 Google - optimização do site - <http://www.google.pt/>
- [Microsoft Powerpoint 2008 for Mac](http://www.microsoft.com/mac/products/powerpoint2008/default.mspx-/themes_templates/) v. 12.1 2007 © Microsoft Corporation - organigramas do projecto - [http://www.microsoft.com/mac/products/powerpoint2008/default.mspx - /themes_templates/](http://www.microsoft.com/mac/products/powerpoint2008/default.mspx-/themes_templates/)
- [Microsoft Word 2008 for Mac](http://www.microsoft.com/mac/products/word2008/default.mspx-/document_elements/) v. 12.1.0 © 2007 Microsoft Corporation - notas, redacção do texto - [http://www.microsoft.com/mac/products/word2008/default.mspx - /document_elements/](http://www.microsoft.com/mac/products/word2008/default.mspx-/document_elements/)
- [Scrivener](http://www.literatureandlatte.com/scrivener.html) v. 1.51 © 2005-2009 Literature & Latte - notas, dossier do trabalho de projecto - <http://www.literatureandlatte.com/scrivener.html>
- [Skitch](http://skitch.com/) v. 1.0b8.5 © Plasq - *screenshots* do projecto - <http://skitch.com/>
- [SnapzProX](http://www.ambrosiasw.com/utilities/snapzprox/) v. 2.1.2 © 1995-2007 Ambrosia Software, Inc. - *screenshots* do projecto - <http://www.ambrosiasw.com/utilities/snapzprox/>
- [Process](http://www.jumsoft.com/process/) v. 3.0.8 © 2009 Jumpsoft - gestão do processo - <http://www.jumsoft.com/process/>
- [Transmit](http://www.panic.com/transmit/) v. 3.6.7 © 1997-2008 Panic Inc. - *upload* e *download* de ficheiros para o servidor (ftp) - <http://www.panic.com/transmit/>
- [VMware Fusion](http://www.vmware.com/products/fusion/) v. 2.0.5 (173382) e v. 3.0.0 (204229) © 1998-2009 VMware, Inc. - criação de máquinas virtuais (Windows e Ubuntu em Mac OS) - <http://www.vmware.com/products/fusion/>

- [Yojimbo](#) v. 1.5.1 © 1995-2009 Opera Software ASA.2006-2008 Bare Bones Software Inc. - gestão de PDFs - <http://www.barebones.com/products/Yojimbo/>

- **Browsers** (navegação e testes dos *blogs* e do *site* do projecto)
- **Mac OS X (Leopard e Snow Leopard)**
- [Apple Safari](#) v. 4.0.3 e v. 4.0.4 © 2003–2009 Apple Inc. - <http://www.apple.com/safari/>
- [Camino](#) v. 1.6.9 v. 1.6.10 e v. 2.0 © 1998-2009 Contributors - <http://caminobrowser.org/>
- [Demeter](#) v. 1.5 © 2008 hurrikenux Creative - <http://www.macupdate.com/info.php/id/25489>
- [Flock](#) v. 2.5.2 © 2005-2009 Flock Inc. - <http://flock.com/>
- [Fluid](#) v. 0.9.6 © Todd Ditchendorf, 2007 - <http://fluidapp.com/>
- [Google Chrome](#) v. 4.0.249.12 (via [Chromium](#) - open source) © 2006-2009 Google Inc. - <http://www.google.com/chrome>
- [iCab](#) v. 4.7.0 © 2009 Alexander Clauss - <http://www.icab.de/>
- [Mozilla Firefox](#) v. 3.5.3 © 1998-2009 Contributors - <http://www.mozilla.com/en-US/firefox/firefox.html>
- [NagaraBrowser](#) v. 1.0.1 (1.0.1) © 2003 anne - <http://www6.plala.or.jp/lingo/contents/software/nagarabrowser.html>
- [Netscape Navigator](#) v. 9.0.0.6 © 1998-2008 Netscape Communications Corporation - <http://www.macupdate.com/info.php/id/6589/netscape-navigator>
- [OmniWeb](#) v. 5.10.1 (v622.10 r118169) © 1994-2009 The Omni Group - <http://www.omnigroup.com/applications/omniweb/>
- [Opera](#) v. 9.64 e v. 10.10 (6795) © 1995-2009 Opera Software ASA - <http://www.opera.com/>
- [SeaMonkey](#) v. 2.0 © 1998-2009 by contributors to the Mozilla Project - <http://www.seamonkey-project.org/>
- [Shiira](#) v. 2.2 © 2004-2007 HMDT Co., Ltd. Shiira Project - <http://shiira.jp/en>
- [Stainless](#) 0.7.5 © 2008-2009 Mesa Dynamics, LLC - <http://www.stainlessapp.com/>

- [Sunrise](http://www.sunrisebrowser.com/) v. 2.0.1 © 2009 Atsushi Jike - <http://www.sunrisebrowser.com/>
- [SurfDude](http://www.macupdate.com/info.php/id/18972) v. 0.4 © John Wells, 2005 - <http://www.macupdate.com/info.php/id/18972>
- **Windows (XP e 7)**
 - [Apple Safari](http://www.apple.com/safari/) v. 3.2.2 e v. 4.0.4 © 2007-2008 Apple Inc. - <http://www.apple.com/safari/>
 - [Flock](http://www.google.com/chrome) v. 2.5.5 © 2005-2009 Flock Inc. - <http://www.google.com/chrome>
 - [Google Chrome](http://www.google.com/chrome) v. 3.0 © 2006-2009 Google Inc. - <http://www.google.com/chrome>
 - [Internet Explorer 8](http://www.microsoft.com/windows/Internet-explorer/default.aspx) v. 8.0 © 2009 Microsoft Corporation - <http://www.microsoft.com/windows/Internet-explorer/default.aspx>
 - [K-Meleon](http://kmeleon.sourceforge.net/download.php) v. 1.5.3 © 2000-2008 by Contributors to the K-Meleon project under the GNU General Public License - <http://kmeleon.sourceforge.net/download.php>
 - [Mozilla Firefox](http://www.mozilla.com/en-US/products/download.html) v. 3.0.10 e v. 3.5.3 © 1998-2008 Colaboradores - <http://www.mozilla.com/en-US/products/download.html>
 - [Netscape Navigator](http://browser.netscape.com/releases) v. 9.0.0.6 © 1998-2008 Netscape Communications Corporation - <http://browser.netscape.com/releases>
 - [Opera](http://www.opera.com/) v. 9.64, v. 10.10 (6795) e v. 10.53 © Opera Software ASA - <http://www.opera.com/>
 - [SeaMonkey](http://www.webdevelopersnotes.com/design/browsers_for_windows.php3) v. 1.1.11 © 1998–2008 by Contributors to the Mozilla codebase under the Mozilla Public License and other licenses - http://www.webdevelopersnotes.com/design/browsers_for_windows.php3
- **Linux ([Ubuntu](http://www.ubuntu.com/) v. 10.04 LTS - <http://www.ubuntu.com/>)**
 - [Google Chrome](http://www.google.com/chrome?platform=linux) (Beta) - <http://www.google.com/chrome?platform=linux>
 - [Mozilla Firefox](http://www.mozilla.com/en-US/firefox/all.html) v. 3.5.8 for Ubuntu - Canonical - 1.0 @ 1998-2010 Contributors - <http://www.mozilla.com/en-US/firefox/all.html>
 - [Opera](http://www.opera.com/download/index.dml?platform=linux) v. 10.10 © 1995-2009 Opera Software ASA - <http://www.opera.com/download/index.dml?platform=linux>
 - [SeaMonkey](http://www.seamonkey-project.org/releases/) v. 2.0.4 © 1998–2008 by Contributors to the Mozilla codebase under the Mozilla Public License and other licenses - <http://www.seamonkey-project.org/releases/>

LIGAÇÕES ÚTEIS

▪ **Eleanor Antin**

- no MoMA http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=8183
- na Feldman Gallery
<http://www.feldmangallery.com/pages/artistsrffa/artant01.html>
- na Electronics Art Intermix <http://www.eai.org/eai/artistTitles.htm?id=354>
- na UbuWeb http://www.ubu.com/sound/antin_e.html
- na Art 21 (PBS) <http://www.pbs.org/art21/artists/antin/index.html>
- em entrevista a Linda Montano
<http://www.ucpress.edu/books/pages/7085/7085.antin.php>
- no blog eu sou muitos [http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/eleanor antin](http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/eleanor%20antin)

▪ **Christian Boltanski**

- na Marian Goodman Gallery
<http://www.mariangoodman.com/artists/christian-boltanski/>
- no MoMA
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A649
- no Centre Pompidou
http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Boltanski_en/ENS-Boltanski_en.htm
- em entrevista à Tate Magazine
<http://www.tate.org.uk/magazine/issue2/boltanski.htm>
- no blog eu sou muitos [http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/christian boltanski](http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/christian%20boltanski)

▪ **David Bowie**

- Ziggy Stardust <http://www.5years.com/>
- Thin White Duke <http://www.angelfire.com/my/tvc15/>
- no blog eu sou muitos [http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/david bowie](http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/david%20bowie)

▪ **Sophie Calle**

- na Arndt & Partner <http://www.arndt-partner.com/>

- na Tate
<http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks?cgroupid=999999961&artistid=2692&page=1>
- na Galerie Emmanuel Perrotin http://www.galerieperrotin.com/artiste-Sophie_Calle-1.html
- no blog eu sou muitos http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/sophie_calle

- **Janet Cardiff & George Bures Miller**
 - site dos artistas <http://www.cardiffmiller.com/>
 - no blog eu sou muitos <http://eusoumuitos.tumblr.com/search/cardiff>

- **Kelli Connell**
 - site da artista <http://www.kelliconnell.com>
 - no Museum of Contemporary Photography
http://www.mocp.org/collections/mpp/connell_kelli.php
 - na Catherine Edelman Gallery <http://www.edelmangallery.com/Connell.htm>
 - na Yossi Milo Gallery http://www.yossimilo.com/exhibitions/2007_04-kell_conn/
 - no *blog* eu sou muitos http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/kelli_connell

- **Roberto Cuoghi**
 - na Shift
http://www.shift.jp.org/en/archives/2008/06/roberto_cuoghi_exhibition.html
 - na Frieze http://www.frieze.com/issue/article/roberto_cuoghi/
 - na Manifesta International Foundation
<http://www.manifesta.org/manifesta4/en/press/pressm62.html>
 - no *blog* eu sou muitos http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/roberto_cuoghi

- **Philip-Lorca diCorcia**
 - na galeria David Zwirner <http://www.davidzwirner.com/artists/115/>

▪ **Tracey Emin**

- *site* da artista <http://www.tracey-emin.co.uk/>
- na Saatchi Gallery http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/tracey_emin.htm
- na Tate
<http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks?cgroupid=999999961&artistid=2590&page=1>
- na galeria White Cube <http://www.whitecube.com/artists/emin/>
- na galeria Lehmann Maupin <http://www.lehmannmaupin.com/-/artists/tracey-emin/>
- no *blog* eu sou muitos http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/tracey_emin

▪ **Valie Export**

- no *blog* eu sou muitos http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/valie_export

▪ **Nan Goldin**

- na Matthew Marks Gallery <http://www.matthewmarks.com/artists/nan-goldin/>
- no San Francisco MoMA <http://www.sfmoma.org/artists/2664/artwork>
- no Guggenheim Museum
http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_works_192_0.html
- no *blog* eu sou muitos http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/nan_goldin

▪ **Douglas Gordon**

- na Gagosian Gallery <http://www.gagosian.com/artists/douglas-gordon/exhibitions/>
- no Deutsche Guggenheim <http://www.deutsche-guggenheim.de/e/ausstellungen-gordon01.php>
- no *blog* eu sou muitos http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/douglas_gordon

▪ **Oliver Hangl**

- *site* do artista <http://www.oliwood.com/>
- no Medien Kunst Archiv <http://www.mka.at/kuenstler.php3?pid=201&e=1>

- no *blog* eu sou muitos [http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/oliver hangl](http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/oliver%20hangl)

- **Mona Hatoum**
 - na galeria White Cube <http://www.whitecube.com/artists/hatoum/>
 - no MoMA http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=7447
 - na Tate
<http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks?cgroupid=999999961&artistid=2365>
 - na Documenta 11 <http://www.universes-in-universe.de/car/documenta/11/frid/e-hatoum.htm>

- **Sanja Iveković**
 - na Generali Foundation
http://foundation.generalist.at/index.php?id=390&L=0&tx_pksaw_pi3%5BshowUid%5D=264&tx_pksaw_pi3%5Bmode%5D=works
 - na Medien Kunst Netz
<http://www.medienkunstnetz.de/artist/ivekovic/biography/>
 - artigo sobre a artista na e-flux <http://www.e-flux.com/shows/view/4398>
 - no *blog* eu sou muitos [http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/sanja iveković](http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/sanja%20ivekovic)

- **Ilya Kabakov**
 - *site* do artista <http://www.ilya-emilia-kabakov.com/>
 - na Arndt & Partner <http://www.arndt-partner.com/>
 - no *blog* eu sou muitos [http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/ilya kabakov](http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/ilya%20kabakov)

- **Aino Kannisto**
 - na Galerie m Bochum http://www.m-bochum.de/artist_image_en.php?aid=66
 - no *blog* eu sou muitos [http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/aino kannisto](http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/aino%20kannisto)

- **Jeff Koons**
 - *site* do artista <http://www.jeffkoons.com>

- no *blog* eu sou muitos [http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/jeff koons](http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/jeff%20koons)

- **Friedl Kubelka**
 - na Generali Foundation
http://foundation.generali.at/index.php?id=390&L=1&tx_pksaw_pi3%5BshowUId%5D=301&cHash=e1c717f60a
 - no *blog* eu sou muitos [http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/friedl kubelka](http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/friedl%20kubelka)

- **Nikki S. Lee**
 - no Museum of Contemporary Photography
http://www.mocp.org/collections/permanent/lee_nikki_s.php
 - na galeria Leslie Tonkonow <http://www.tonkonow.com/lee.html>
 - na galeria Sikkema Jenkins & co.
<http://www.sikkemajenkinsco.com/nikkislee.html>
 - no *blog* eu sou muitos [http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/nikki s. lee](http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/nikki%20s.%20lee)

- **Lynn Hershman Leeson**
 - *site* da artista <http://www.lynnhershman.com/>
 - na Robert Koch Gallery
<http://www.kochgallery.com/artists/contemporary/Hershman/>
 - no *blog* eu sou muitos [http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/lynn hershman leeson](http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/lynn%20hershman%20leeson)

- **Anita Leisz**
 - no *blog* eu sou muitos [http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/anita leisz](http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/anita%20leisz)

- **Wiebke Loeper**
 - na lux <http://www.lux-fotografen.de/art-i-projects.35.en.html>
 - na Galerie J. J. Heckenhauer
<http://www.heckenhauer.net/ga/de/kuenstler/loeper/presse.htm> - top
 - no *blog* eu sou muitos [http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/wiebke loeper](http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/wiebke%20loeper)

- **Dorit Margreiter**

- no *blog* eu sou muitos http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/dorit_margreiter

- **Yasumasa Morimura**

- na shugoarts <http://www.shugoarts.com/en/morimura.html>
- na Saatchi Gallery http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/yasumasa_morimura.htm
- na galeria Lühring Augustine http://www.luhringaugustine.com/index.php?mode=artists&object_id=75
- no Brooklyn Museum http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/yasumasamorimura.php
- no *blog* eu sou muitos http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/yasumasa_morimura

- **Ria Pacquée**

- *site* da artista <http://www.riapacquee.be>
- no *blog* eu sou muitos http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/ria_pacquée

- **Adrian Piper**

- *site* da artista <http://www.adrianpiper.com>
- na Thomas Erben Galley http://www.thomaserben.com/artists/piper/piper_img.html
- no *blog* eu sou muitos http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/adrian_piper

- **Anny e Sibel Öztürk**

- no MySpace http://www.myspace.com/anny_und_sibel

▪ **Gerhard Richter**

- *site* do artista <http://www.gerhard-richter.com/>
- na Marian Goodman Gallery <http://www.mariangoodman.com/artists/gerhard-richter/>
- no *blog* eu sou muitos [http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/gerhard richter](http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/gerhard%20richter)

▪ **Tracey Rose**

- na ArtThrob <http://www.artthrob.co.za/02apr/reviews/goodman.html>
- no *blog* eu sou muitos [http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/tracey rose](http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/tracey%20rose)

▪ **Pipilotti Rist**

- no Guggenheim [http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-list/artist/r/?search=Pipilotti Rist](http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-list/artist/r/?search=Pipilotti%20Rist)
- na UbuWeb <http://www.ubu.com/film/rist.html>

▪ **Tomoko Sawada**

- *site* da artista <http://www.e-sawa.com/>
- na Zabriskie Gallery <http://www.zabriskiegallery.com/artist.php?artist=8>
- na MEM http://mem-inc.jp/artists_e/sawada_e
- na pingmag <http://pingmag.jp/2008/02/25/the-many-facets-of-tomoko-sawada/>
- no *blog* eu sou muitos [http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/tomoko sawada](http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/tomoko%20sawada)

▪ **Jeffrey Shaw**

- *site* do artista <http://www.jeffrey-shaw.net/>
- no Medien Kunst Netz <http://www.medienkunstnetz.de/works/place-ruhr/>

▪ **Cindy Sherman**

- *site* da artista <http://www.cindysherman.com>
- no Masters of Photography <http://www.masters-of-photography.com/S/sherman/sherman.html>

- na Metro Pictures Gallery
http://www.metropicturesgallery.com/index.php?mode=artists&object_id=4
- na Tate
<http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks?cgroupid=999999961&artistid=1938&page=1>
- no *blog* eu sou muitos http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/cindy_sherman

- **Yinka Shonibare**
 - *site* do artista <http://www.yinka-shonibare.co.uk>
 - na James Cohan Gallery <http://www.jamescohan.com/artists/yinka-shonibare-mbe/>
 - no *blog* eu sou muitos http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/yinka_shonibare

- **Katharina Sieverding**
 - na Galerie Thomas Schulte
http://www.galeriethomasschulte.de/index_site.html
 - na galeria Andreas Grimm Munchen
http://www.andreasgrimmgallery.com/artist/Artists/Katharina_Sieverding/works
 - no *blog* eu sou muitos http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/katharina_sieverding

- **Susan Silton**
 - no festival Freewaves
http://www.freewaves.org/festival_2002/artists/silton_s.htm

- **Ruby Sircar**
 - no *blog* eu sou muitos http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/ruby_sircar

- **Vibeke Tandberg**
 - na Medien Kunst Netz <http://www.medienkunstnetz.de/works/faces-1-12/>

- na Klosterfelde Gallery <http://cgi.klosterfelde.de/user-cgi-bin/artists/?s1=Vibeke+Tandberg&s2=01-gal-images>
- no *blog* eu sou muitos http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/vibeke_tandberg

- **Rosemarie Trockel**
 - na Donald Young Gallery
http://www.donaldyoung.com/trockel/rosemarie_trockel_index.html
 - no *blog* eu sou muitos <http://eusoumuitos.tumblr.com/search/rosemarie>

- **Joana Villaverde**
 - *site* da artista <http://www.joanavillaverde.com>

- **Gillian Wearing**
 - na galeria Maureen Paley
http://www.maureenpaley.com/maureenpaley.php?color=yellow&element=119&id_cache=1-29
 - na Tate
<http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks?cgroupid=999999961&artistid=2648&page=1>
 - no *blog* eu sou muitos http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/gillian_wearing

- **Andy Warhol**
 - no California Museum of Photography
<http://138.23.124.165/exhibitions/warhol/default.html>
 - no Studio International http://www.studio-international.co.uk/painting/warhol_4_05.asp
 - no *blog* eu sou muitos http://eusoumuitos.tumblr.com/tagged/andy_warhol

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1. O <i>site</i> "eu sou muitos"	2
Fig. 2. O <i>blog</i> "eu sou muitos: peregrinação temática"	4
Fig. 3. O <i>blog</i> "eu sou muitos: processo"	4
Fig. 4. O <i>blog</i> de peregrinação temática	42
Fig. 5. O <i>blog</i> de processo	42
Fig. 6. O tema <i>White Space</i>	43
Fig. 7. A <i>tag cloud</i> de um dos <i>blogs</i>	43
Fig. 8. A <i>search box</i> de um dos <i>blogs</i>	43
Fig. 9. As hiperligações de um dos <i>blogs</i>	44
Fig. 10. O arquivo de um dos <i>blogs</i>	44
Fig. 11. Um dos <i>blogs</i> no <i>Google Reader</i>	45
Fig. 12. A <i>head</i> de um ficheiro <i>HTML</i>	47
Fig. 13. O <i>body</i> de um ficheiro <i>HTML</i>	48
Fig. 14. A biblioteca <i>jQuery</i>	48
Fig. 15. A estrutura do <i>site</i>	49
Fig. 16. Um sub-índice da barra de navegação	50
Fig. 17. A página da licença <i>Creative Commons</i>	51
Fig. 18. Os botões das páginas-slides	52
Fig. 19. As notas em caixa do <i>site</i>	52
Fig. 20. Uma nota-imagem dos textos	53
Fig. 21. Uma das ilustrações na aplicação <i>Adobe Illustrator</i>	54
Fig. 22. Um dos livros da bibliografia	55
Fig. 23. Uma página de uma galeria	57
Fig. 24. O <i>backup</i> de um dos <i>blogs</i>	61

ANEXO A: TEXTOS-FRAGMENTOS

eu sou objectos

“A imobilidade das coisas que nos cercam talvez lhes seja imposta por nossa certeza de que essas coisas são elas mesmas e não outras, pela imobilidade de nosso pensamento perante elas.”

Marcel Proust¹

Diz-nos Carl Einstein no seu *Bebuquin* que devemos esquecer o caminho para as coisas.² Não que não existam encontros com as coisas. Esses aí estão, sempre novos e diferentes. Não existe é *um* caminho para elas; elas não são formas determinadas e estáveis, exteriores a nós, são antes função da nossa visão e percepção. O que aqui é sugerido é que "os objectos não são mais estáveis e duradouros do que o ego do sujeito"³ e que não devemos olhá-los a partir de conceitos determinados, porque esses conceitos (essas imagens) são formas cristalizadas, apenas uma das formas possíveis, não *a* forma. Não há então *um* caminho, mas muitos, sendo toda a forma "um assassinato de outras versões"⁴. É preciso olhar as coisas enquanto processos, sempre em movimento. O espaço, esse, já não é o da representação clássica, contínuo e interrompido pelas coisas, mas antes um espaço sempre já descontínuo, no qual os objectos se interseccionam, se atravessam, se prolongam uns nos outros. É de função móvel psicológica que se trata aqui, de movimentos subjectivos interiores (os nossos) que importa pôr a trabalhar na produção das formas enquanto 'sintoma' e 'manifestação'.⁵ Esta imagem, que produz os seus objectos

¹ Marcel Proust, *O Caminho de Swann. Em Busca do Tempo Perdido I* (Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/ data), 8.

² "Den Weg zu Dingen zu vergessen, haben Sie eben noch nicht fertig gebracht (...)", Carl Einstein, *Bebuquin* (Reclam, 2005), 8.

³ "(...) for him, the external object did not exist any more durably than the 'ego' of the knowing subject; (...)", Georges Didi-Huberman, a propósito de Ernst Mach, "Picture = Rupture: Visual Experience, Form and Symptom according to Carl Einstein," *Papers of Surrealism* 7 (2007), <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal7/index.htm>.

⁴ "Car toute forme précise est un assassinat des autres versions", Carl Einstein, "L'enfance néolithique," *Documents* 8 (1930a): 479.

⁵ Diz-nos Georges Didi-Huberman: "(...) commenting on the radical transformation of vision produced in the trajectory between impressionism and cubism, Einstein wrote of a 'collapse in the commerce of beauty'; on the ruins of this destruction, the visual object was then qualified as 'manifestation' (*Äußerung*), 'event' (*Ereignis*) and, finally, as 'symptom' (*Symptom*). Thus would experience be

sempre enquanto sintomas indeterminados e dependentes da actividade humana, traz para primeiro plano "o complexo e indeterminado processo sujeito-objecto".⁶

Einstein vê esta reconfiguração da visão no cubismo. Eu vejo-a em muitas das propostas e estratégias da arte contemporânea (ou "arte temporariamente contemporânea"⁷). Antes de mais, porque me parece que a arte contemporânea é cubista no que tem de inclusão da própria coisa que desconstrói (os códigos que vira do avesso) e porque é, também ela, intersecção de vários planos, não já na superfície da tela, mas no espaço interpretativo que abre. A arte contemporânea não tem cessado de desconstruir, de virar tudo de pernas para o ar, não tem, concomitantemente, parado de construir formas alternativas, ambíguas, indeterminadas, abertas - formas-processo, formas-sintoma (na linguagem einsteiniana).

Pensar os objectos, pensar a nossa relação com os objectos, pensar, como tem sugerido tanta da arte contemporânea, que eu sou objectos, que objectos sou eu. Mas como assim? É necessário que abandonemos os pares relacionais interior/exterior e sujeito/objecto e todos os outros que estes encapsulam. E por que não? Por que não participar na construção de formas novas, ambíguas, abertas, abrindo ao não-conhecimento, pondo em movimento a "realidade ainda invisível"?⁸ Por que não criar objectos, reinventá-los, fazer da nossa carne carne com o mundo e as coisas? A nossa relação com os objectos é uma relação investida, afectada, encarnada, pessoal e

symptom – more precisely, the repercussion on the spectator, on thought in general, of forms emerging in the visible world as so many irruptions with the value of symptoms", Georges Didi-Huberman, "Picture = Rupture: Visual Experience, Form and Symptom according to Carl Einstein," *Papers of Surrealism* 7 (2007), <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal7/index.htm>.

⁶ "(...) Einstein proposes the hypothesis of a *symptom-image*, an image that produces its objects not as 'substances' but as 'labile and dependent symptoms of human activity. Not as aesthetic appropriations of substance, but as *disorders in substance* which foreground not the objectivised result of a representation, but 'the complex and labile process of the subject-object', a conflict of heterogeneous forces which render the picture a crossroads of 'limit-states' in movement.", Georges Didi-Huberman, "Picture = Rupture: Visual Experience, Form and Symptom according to Carl Einstein," *Papers of Surrealism* 7 (2007), <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal7/index.htm>.

⁷ Conforme o que propõe António Pinto Ribeiro em *Dança temporariamente contemporânea* (Lisboa: Vega, 1994), 5.

⁸ "It had been forgotten that space was only a labile intersection between man and the universe. Now, vision only has human meaning if it activates the universe and casts its turmoil therein. Visual divination is equivalent to action, and seeing means setting *still invisible reality* in motion. (...) Art has too often been considered an attempt to organise the given image of the universe; for our part, art represents above all a medium that permits rendering visible the poetic, augmenting the mass of figures and the *disorder* of the concrete, and consequently increasing non-sense and the inexplicable in existence. It is precisely in destroying the continuity of becoming that we acquire a slight chance of freedom. In a word, we underline the value of that which is not yet visible, of that which is not yet known", Carl Einstein, *George Braque* (Paris: Les Chroniques du Jour, 1934), 66-67, 113-114.

móvel. É ambígua, indeterminada, aberta - toda ela feita dos tais movimentos subjectivos interiores e nunca cristalizável numa forma que seria a certa. A arte ensina-nos esse tanto, quer queira quer não. Porque o maior trabalho será sempre o da leitura - que é afinal, também ela, sempre criação de formas. A arte, de que aqui apresento alguns exemplos (escolha afectiva e contingente), inventa objectos e antecipa assim novas formas de conhecer o mundo. À linguagem tectónica arrumadinha responde com uma profusão de figuras novas, aumentando a desordem, o absurdo e o inexplicável. Lança pontos de interrogação que me parecem essenciais e que me permitem pensar que posso ser objectos e que eles me vão sendo a mim. O que é sugerido é que as forças do universo não conhecem identidades finitas e estáticas de coisas ou de sujeitos nem descontinuidades entre estes. Talvez tudo participe de tudo, talvez tudo se achesse sempre. Outros tempos e outros espaços presentes em tudo. José Gil fala-nos de um tempo anterior ao tempo histórico, em que os corpos não levavam os signos tão a sério e riam e eram levianos, tempo em que a linguagem era sempre profundamente investida⁹. Este outro tempo, tempo de corpos comunitários, era um tempo em que a carne dos homens era carne com o mundo e com as coisas, não se pensando estas e os seres como separados. A ideia de 'máquina desejante' (Deleuze-Guattari) parece-me indicada para pensar este eu-carne-com-o-mundo-e-as-coisas. Porque abre para a virtualidade via desejo, e, como bem sublinha José Gil, para a ideia de corpo enquanto poder de transformação e devir¹⁰. Devir-objecto, aqui.

Nesta parte do projecto *eu sou muitos* procuro olhar, em textos-fragmentos, para o modo como nos relacionamos com os objectos e como estes podem ser e são

⁹ "A vida dos povos primitivos, por mais que esteja impregnada de simbolismo, não atinge nunca a seriedade da religião das sociedades "com história".

Pelo contrário, há nesses povos um riso profundo, um riso dos corpos (...). Contra a seriedade e contra o peso sempre possível dos signos o riso está presente, assim como a dança, pronto a irromper e a evitar o risco de petrificação dos gestos demasiadamente carregados de sentido", José Gil, *Metamorfoses do Corpo* (Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997), 72-73.

¹⁰ "Assim, considerando o corpo como uma máquina (uma "máquina desejante"), (...) Deleuze e Guattari virtualizam o corpo: ele vai além do corpo próprio contido nos seus contornos e nas suas "vivências" como o corpo da fenomenologia. O corpo desejante de Deleuze comporta todo o virtual do seu desejo (...).

(...) Os devires - devir-animal, devir-mulher, devir-outro -, não só mostram como é necessário pensar o corpo como virtual, mas também como não-humano, vegetal, mineral, estrangeiro a si no mais íntimo de si. (...) O corpo é poder de transformação e devir - devir sensitivo, afectivo que atinge e desorganiza a unidade da consciência", José Gil, *Metamorfoses do Corpo* (Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997, 184-185.

pensados como sendo carne connosco¹¹. Ainda que não saibamos explicar bem porquê, esse pressentimento está aí e pode ser ensaiado/coreografado/sugerido de muitas formas - todas processo, todas devir. Afinal, a coisa vai além da questão de abrir ao não-conhecimento. E, de qualquer modo, "o que é conhecido? O que é que tu conheces, / Para que chames desconhecido a qualquer coisa em especial?"¹²

A arte lança-nos, mais do que nunca, este desafio: a de sermos eus visualmente activos, desconstruindo e soltando os nossos movimentos cognitivos na figuração de objectos e espaços. Porque o mundo é função da visão humana, criação nossa, e pode ser construído de formas diferentes. Assim, não se trata de remontar a realidade visual mas antes a nossa função visual.¹³ Trata-se de ver, de procurar ver de outras formas. Como nos diz José A. Bragança de Miranda, "é o próprio olhar que tem de ser transformado segundo formas estéticas mais potentes"¹⁴. Este trabalho, em que a arte tanto insiste, deve ser permanente. O que está também em causa é não fazer coincidir a visão com a percepção, mas abrimo-nos aos outros sentidos. A propósito da hapticidade da visão (ver como que tocando), diz-nos Amelia Jones, que "a visualidade háptica celebra a imersão do sujeito no objecto via desejo"¹⁵ (lembre-se a "máquina desejante" de Deleuze/Guattari); e o que é erótica nela é "a abertura do eu ao outro".¹⁶ E se o visível é entrada, o que se passa, como sugere Merleau-Ponty, é que o eu, activando esta visualidade háptica no contacto com as imagens, os objectos e os outros eus, abre a sua carne à carne do mundo e assim se "tecem relações entre corpos", e entre estes e os objectos (corpos, afinal), "que vão para além do círculo do

¹¹ A minha proposta destaca alguns destes modos, que se interseccionam sempre, não devendo nunca ser lidos como algo de estanque. É sempre tudo uma questão de leitura e de investimento.

¹² Álvaro de Campos, "Se te queres matar, porque não te queres matar?," in *Poesias de Álvaro de Campos* (Lisboa: Edições Ática, 1969), 23.

¹³ "Einstein writes: "Instead of presenting, as one did previously, a group of different objective movements, one creates a group of subjective optical movements." These movements reveal the visual world to be "a function of human vision," to be our own creation, and therefore, one that can be constructed differently.

What is reassembled is not reality but visual function", Charles Haxthausen, "Reproduction / Repetition: Walter Benjamin / Carl Einstein," *October* 107 (2004), 63. Citações retiradas de Carl Einstein, "Notes on Cubism," *October* 107 (2004), 158-168.

¹⁴ José A. Bragança de Miranda, *Corpo e Imagem* (Nova Vega, 2008), 167.

¹⁵ "Haptic visuality celebrates the immersion of the subject into the object via desire", Amelia Jones, *Self/Image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject* (London, New York: Routledge, 2006), 20.

¹⁶ "(...) what is erotic about haptic visuality, then, may be described as a respect of difference, and concomitant loss of self, in the presence of the other... (...) a giving-over to the other", Laura Marks, *The Skin of The Film* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), 191, 192-193, citada por Amelia Jones, *op. cit* (London, New York: Routledge, 2006), 20.

visível"¹⁷. Não será disto de que nos fala também Carl Einstein, quando se refere ao invisível? E aqui estou como o Moscarda do final do *Um, ninguém e cem mil* de Luigi Pirandello ou como o *Bebuquin* do romance de Carl Einstein: a sonhar ser carne com o mundo. E a imaginar aqui e agora: eu sou objectos.

objectos-rasto

"To live is to leave traces.",

Walter Benjamin¹⁸

Eu sou objectos-rasto. Vou soltando os objectos, deixando as coisas para trás. Elas são não já testemunhos da minha passagem (porque aqui se mantém ainda a ideia de um exterior a mim), mas da minha relação com elas. Isto quer dizer que os objectos podem ser e são lidos por outros como restos de mim, tal como eu posso ler e leio os outros nos objectos. É como se fôssemos atravessados pelos objectos e eles por nós, supondo-se forças que de algum modo nos ligam.

É esta proposta de linhas traçadas entre nós e as coisas que é feita por Lynn Hershman e Eleanor Coppola em *The Dante Hotel* (1973-74) (o presente do indicativo está certo, já que é no presente que sou afectada). Esta instalação-investigação decorre em dois quartos de um hotel em São Francisco (cada um trabalhado/encenado por uma das artistas, respectivamente), que, "na vida real e em tempo real, reconstroem ocupantes ficcionados através de fragmentos da sua identidade"¹⁹. Olho para os registos fotográficos do quarto coreografado por Hershman - e que sei que foi sendo alterado por espectadores (aqui verdadeiros espectactores que visitavam/reencenavam os quartos) -, olho para a figura de cera e para a peruca (estrategicamente colocados na cama, toda ela desfeita, vivida) e, apesar de me faltarem os sons da respiração e da

¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, "The Intertwining - The Chiasm," in *Visible and Invisible*, ed. Claude Lefort (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1968), 143, 144.

¹⁸ Walter Benjamin, *Reflections, Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings* (Schocken Books, New York, 1986), 155, citado por Gill Perry em "Dream houses: installations and the home," in *Themes of Contemporary Art*, ed. Gill Perry e Paul Wood (New Haven, London: Yale University Press, 2004), 237.

¹⁹ "Investigation: a simulated hotel room, in real life and real time, that reconstructs fictional occupants through fragments of their identity", Lynn Hershman, site da artista, <http://www.lynnhershman.com/>.

música (que concorriam com tudo o resto), imagino já este corpo, a relação deste com os objectos, a relação de tudo isto com o sistema de representação que é este quarto de hotel. E vou lendo, vou criando alguém que de alguma forma existe (ainda que talvez só na minha imaginação). Mas existir aí é existir menos? Ruy Belo fala-me agora dessas "coisas que subsistem / vivas mais do que aqui / vivas na imaginação / onde só afinal as coisas são"²⁰. O meu corpo recordou/inventou sons para estas imagens de Hershman. Terei eu entrado numa outra dimensão?

E se relaciono objectos e corpos em contiguidade (como o que faço com a imagem da cama de Hershman), também leio objectos enquanto rastos de alguém ausente, que posso ou não conhecer, que posso apenas imaginar. Os objectos parecem apontar para corpos. Se tropeço em algo, procuro um corpo para ir com aquilo. Afinal, se na fotografia o referente parece aderir (conforme sugere Roland Barthes²¹), também algo de nós parece ficar nos objectos e algo destes parece ficar connosco. É por aqui que entendo, por exemplo, o trabalho de Sophie Calle em *L'Hôtel* (1981). A artista trabalha como empregada de um hotel e, ao limpar os doze quartos de que está encarregue, explora os objectos-rastos dos seus ocupantes, registando o processo fotográfica- e textualmente. Calle procura informação por toda a parte, agarra-se a tudo o que pode, e vai imaginando estas pessoas, com quem nunca se cruza. E também eu vou imaginando estes eus, que, apesar do filtro de Calle, existem para mim no espaço da minha imaginação, onde sou livre de os imaginar como quero. E ocorre-me cruzar-me com uma destas pessoas na rua, já toda corpo, e, tal como Fernando Pessoa quando imagina cruzar-se com Ricardo Reis, penso: está certo.²² E por que não?

Ilya kabakov conhece bem este poder dos objectos de convocarem corpos. É este o jogo da sua instalação *Ten Characters*, que, tal como o título indica, nos

²⁰ Ruy Belo, "Em legítima defesa," in *Obra Poética de Ruy Belo 2* (Lisboa: Editorial Presença, 1981) 28-29.

²¹ "Dir-se-ia que a Fotografia traz sempre consigo o seu referente (...)", Roland Barthes, *A Câmara Clara* (Lisboa: Edições 70, 1981), 18-19.

²² "Tenho, na minha visão a que chamo interior apenas porque chamo exterior a determinado «mundo», plenamente fixas, nítidas, conhecidas e distintas, as linhas fisionómicas, os traços de carácter, a vida, a ascendência, nalguns casos a morte, destas personagens. Alguns conheceram-se uns aos outros; outros não. A mim, pessoalmente, nenhum me conheceu, excepto Álvaro de Campos. Mas, se amanhã eu, viajando na América, encontrasse subitamente a pessoa física de Ricardo Reis, que, a meu ver, lá vive, nenhum gesto de pasmo me sairia da alma para o corpo; estava certo tudo, mas, antes disso, já estava certo. O que é a vida?", Fernando Pessoa, "Aspectos (a)," in *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (Lisboa: Ática, 1966), 95.

apresenta dez personagens, construídas a partir dos "seus" objectos. Coloco as aspas na palavra "seus" e ao mesmo tempo apetece-me retirá-las, porque apesar de saber que tudo isto é ficção do autor, não consigo deixar de aderir a tudo, mais a isto e menos aquilo talvez, como sempre. É em função da minha adesão que imagino mais *The man who flew into his pictures* ou *The man who never threw anything away*. Sei que estes objectos eram apresentados em quartos específicos - os das personagens -, sistemas de representação dentro do sistema maior da instalação como um todo. Mas não tenho eu, então, mais para imaginar, aqui e agora?

objectos-contacto

Eu sou objectos-contacto. Encosto-me às coisas. Algo de mim fica nelas. Gravado, impresso? Sei que os outros também ficam nos objectos. E procuro estas marcas, nem sempre visíveis ou de outro modo percepcionáveis. Procuro este contacto nas coisas, imagino-o nelas. Algo dos outros na carne das coisas. Que importa se lá estão deveras? É de leitura que falo. De abertura ao mundo e às coisas.

Mais do que rastros, que também são, estes objectos são como que impressões do eu, que pode ou não passear-se por ali. Roupas, que dos corpos guardam desenhos e cheiros (mesmo depois de lavadas). Papéis, livros, esponjas, escovas. Tantas coisas a prometer o outro. Perscrutar estes objectos não é entrar de algum modo em contacto com esse outro? O meu corpo parece achar que sim e todo ele se anima. Afecto.

A cama fala-me sempre não daquilo para que serve. Não me diz: sou cama e sirvo para este tanto. Se a olho, escuto: corpo. É isso que oiço quando olho a cama que Tracey me diz ser a *sua*: *My Bed* (1998). Cuecas e tampões usados, almofadas com nódoas, lenços, garrafas de vodka vazias, pontas de cigarros - tudo se misturando e entrando em diálogo, concorrendo para a construção que faço. Emin orchestra uma imagem, é certo, mas sou sempre eu que a leio, a partir também do que imagino, do que empresto de meu às coisas. Não será este o jogo de tais trabalhos: um certo despertar para a indeterminação da leitura, uma abertura ao espaço mágico do outro no mundo? No espaço em que habito esta obra, nada se diz determinado, estável, fechado. Tudo é fragmentos, tudo se interpenetra, tudo flui. Os objectos, de que parti para este espaço-outro da leitura, são talvez já outros e nem sempre me contam a

mesma história. É a própria leitura que é estilhaçada, porque tudo pode ser e é sempre outra coisa. Nada se fixa, em lado algum. Entrei no jogo da artista que se encena e reencena constantemente. Ela está em todo o lado e não está em lado nenhum. Como eu.

Não adianta querer apoiar-me no que quer que seja. As coisas fazem-se sempre outras, em permanente devir. São sempre portas para dimensões ocultas. Tudo no espaço da minha imaginação - "na minha visão a que chamo interior apenas porque chamo exterior a determinado "mundo".²³ Jean Cocteau a dizer-me agora, "as coisas que eu não imagino não existem"²⁴. É isso e o seu implícito avesso: o que eu imagino existe.

E os objectos a insistirem em dizer-me coisas. Rio-me. Será esse o riso dos corpos de que fala José Gil? Contra a seriedade dos signos, contra a profundidade dos corpos...

objectos-documento

"Curriculum atestado testemunho opinião...

que importa, se o verão mesmo é uma certa estação?",

Ruy Belo²⁵

Que objectos são os documentos, que parecem atestar a nossa existência? Que poder detêm sobre os outros objectos? Por que nos hão-de dizer mais? Impostos pelos sistemas políticos da vida humana, em nome de uma gestão e também e sempre de um controlo, é-lhes dado um estatuto especial: são objectos com força aos olhos da lei, rastros legais do eu. Certidões (nascimento, baptizado, casamento, morte), cartões de identificação (bilhete de identidade, carta de condução, cartão de contribuinte, cartão

²³ Fernando Pessoa, "Aspectos (a)," in *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (Lisboa: Ática, 1966), 95.

²⁴ "Parce que les choses que j' imagine pas n'existent pas (...)", Jean Cocteau, *La Voix Humaine* (London: Vision Press, 1947), 86-87.

²⁵ Ruy Belo, "Ácidos e Óxidos," in *Obra Poética de Ruy Belo 1* (Lisboa: Editorial Presença, 1981), 114.

da segurança social), contratos (de aluguer, de arrendamento, de empréstimo), talões (de compra, de venda, de encomenda) - estes e os vários tipos de registo/identificação/rastreio do eu que se possam imaginar (as impressões digitais, os *scannings* corporais, o registo da navegação de um IP). Estes objectos que se desmaterializam com a digitalização de tudo, são cada vez mais. E ao que parece dizem-nos cada vez mais. Dizem-nos mais do que nós. O meu bilhete de identidade diz-me e é a minha imagem de hoje que se deve ajustar da melhor forma à imagem desse documento, é a minha assinatura de hoje que deve coincidir com essa outra. Parece que sou eu que me tenho de ajustar ao registo destes documentos e não ao contrário. E todos os objectos a ameaçarem transformar-se nesses outros: diários, cartas - tudo a ser usado como prova, a letra do eu a prendê-lo, a navegação do IP a servir de prova, em nome de uma ideia de segurança, prometendo pacificar o medo que os próprios sistemas promovem.

Que objectos são estes que se viram contra nós, que existem mais do que nós, que não sabemos parar? Objectos a virarem-se contra nós. E eu a sentir-me o aprendiz de feiticeiro²⁶.

A obra da artista Lynn Hershman não tem parado de avançar estas mesmas questões. *Roberta Breitmore*, personagem vivida pela artista em tempo real e na vida real (1974-1978), não é apenas construída em termos de imagem. A sua existência é atestada em documentos vários: carta de condução, contrato de aluguer, cheques, cartão de crédito, uma radiografia aos dentes, um postal de aniversário da Casa Branca (assinado pelo casal Clinton). Todos estes documentos, acompanhados de outros objectos, concorrem para a construção de *Roberta*. E se *Roberta* vive ainda porque nos afecta, a prova de que vive parecemos encontrá-la nestes rastros institucionais²⁷. Se a existência depende destes, aqui estão eles - os documentos de

²⁶ Referência ao poema *Der Zauberlehrling* (*O Aprendiz de Feiticeiro*), de Johann Wolfgang von Goethe, de 1797.

²⁷ "Hershman was willing to take a risk by literalizing Roberta's claim to the status of officially sanctioned subject. In so doing, she implicated herself deeply in the "image" of Roberta. Brilliantly, this project thus confirmed the simulacral nature of postmodern culture while also pointing to the inexorability of the image's coextensivity with the flesh of the world that is the lived subject. Roberta was a lived subject; as such, she "lives on" because imagistic and institutional traces of her embodied engagements with the world remain - and because she has moved us", Amelia Jones, "Roberta Breitmore lives on," in *The Art and Films of Lynn Hershman Leeson, Secret Agents, Private I*, ed. por Meredith Tromble (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2005), 110.

Roberta. Acto subversivo, que aponta para estes objectos e ri. Estranho poder este que demos a objectos da nossa criação.

objectos-imagem

Vivemos fascinados com esses objectos-imagem que são as fotografias. "Objecto antropológicamente novo"²⁸, a imagem fotográfica destaca-se assim não só do conjunto das outras imagens pelo que traz de novo, mas também do conjunto dos objectos em relação connosco. É como se, magicamente, a fotografia concentrasse em si todos os poderes-atracção das coisas.

Enquanto rastos, as fotografias parecem soltar-se duplamente de corpos: do corpo de quem as tira e dos corpos fotografados. Coloco-me estranhamente no espaço de um corpo ausente. Se olho esta fotografia é porque a decisão deste corpo me permite hoje olhar o que olhou. Verei eu o mesmo? Mas, porque oculto, tendo a esquecer este corpo. Tendo a fazê-lo coincidir com o meu. E é a partir deste que animo a fotografia. Este meu corpo-leitura. Que se insinua em tudo o que vejo. Que me chama ao que é fotografado, atraindo-me para aí, para algo que é e não é superfície. Coisas e corpos para sempre ali. As fotografias como que literalizam a ideia de rastos do mundo, de peles que se soltam das coisas e dos seres. Resultam de um contacto. Ainda que o que é fotografado não toque directamente a película, algo parece aderir. E ali ficar.

As fotografias animam-me e eu animo-as. E o que mais recordo delas é a vivência desta dupla animação. É este investimento que lembramos e que procuramos uma e outra vez. Por isso guardamos, mostramos, trocamos fotografias - estas fotografias que nos acontecem. As que enchemos de mais coisas, de mais corpos. Que enchemos também de imaginação.

Mas, mais do que tudo, dependemos hoje delas para recordar os instantes passados que representam e que parecem autenticar. Diz-nos Roland Barthes que "de um ponto de vista fenomenológico, na Fotografia, o poder de autenticação

²⁸ Roland Barthes, *A Câmara Clara* (Lisboa: Edições 70, 1981), 124.

sobrepõe-se ao poder de representação"²⁹. As fotografias a dizerem-nos: foi assim. Nós a encostarmo-nos a elas, por vezes deixando que recordem por nós, ajustando-nos às histórias que contam. "A Foto não só nunca é, em essência, uma recordação (...) como também a bloqueia, tornando-se em breve uma contra-recordação"³⁰. Escolher fotografias é por isso escolher o que se quer recordar. Quais aceitar? Não será esta a questão mais pertinente numa época de um mundo todo feito imagens? Seremos apenas arquivos de imagens, vivendo e pensando em função destas que tudo engolem? Imagens-violência, não porque a retratem³¹, mas porque a exercem sobre os corpos. Violência desrealizante.³² Não será necessário libertarmo-nos delas, desorganizá-las, pô-las em movimento? Não é isso que a arte vai fazendo quando as reinventa? Quando as desloca para outros contextos?

Atlas de Gerhard Richter, verdadeiro projecto enciclopédico iniciado em 1962, conta já com mais de 700 páginas (pranchas). Nada tem de homogéneo, misturando fotografias colectivas e individuais, recortes de jornais, desenhos de projectos, quadros, estudos. Tudo misturado. O gesto de Richter - o de construir o seu próprio arquivo fotográfico³³, escolhendo o que de individual e de colectivo quer guardar (reunir) -, parece apontar para a tal escolha de que Barthes nos fala no fim de *A Câmara Clara*: "submeter o seu espectáculo ao código das ilusões civilizadas ou enfrentar nela o despertar da inacessível realidade"³⁴. Escolha verdadeiramente essencial.

²⁹ Roland Barthes, *A Câmara Clara* (Lisboa: Edições 70, 1981), 125.

³⁰ Roland Barthes, *A Câmara Clara* (Lisboa: Edições 70, 1981) 128.

³¹ "A fotografia é violenta, não porque mostra violência, mas porque *enche de força a vista* e porque nela nada pode recusar-se ou transformar-se (se por vezes, se diz que ela é doce, isso não contradiz a sua violência: muitos dizem que o açúcar é doce, mas eu acho-o violento)", Roland Barthes, *A Câmara Clara* (Lisboa: Edições 70, 1981), 129.

³² Diz-nos Roland Barthes: "(...) generalizada, ela (a Fotografia) desrealiza por completo o mundo humano dos conflitos e dos desejos, sob o pretexto de os ilustrar. O que caracteriza as sociedades ditas avançadas é o facto de essas sociedades consumirem hoje imagens e já não crenças", Roland Barthes, *A Câmara Clara* (Lisboa: Edições 70, 1981), 163.

³³ É impossível não pensarmos nesse outro projecto enciclopédico que é o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.

³⁴ Roland Barthes, *A Câmara Clara* (Lisboa: Edições 70, 1981), 164.

objectos-memória

Os objectos como que se passeiam com as memórias, à nossa frente. Aqui entendo memória não enquanto memória-pura - o modo como Henri Bergson se refere ao grande arquivo do que nos foi acontecendo -, mas como algo de mais alargado. Porque também é possível falar de uma memória da imaginação. A memória é sempre atravessada pela ficção. É sempre já outra coisa que não apenas aquilo que aconteceu. É que a nossa percepção é atravessada por pensamentos, associações, memória, fantasia, tudo concorrendo para uma impressão confusa, misturada, ambígua. E se é impossível conceber uma percepção pura, objectiva, distanciada, desincorporada até, se deixámos para trás essa ideia de nos transcendermos pelo puro pensamento, é forçoso que nesse movimento, em que voltamos ao corpo e à percepção como sempre já incorporada, abandonemos também a ideia de memória objectiva ou desinteressada.

É por isso difícil situar a memória, apesar de a sentirmos nas coisas do mundo - um registo estranho, que nunca existe senão misturado com tudo o mais. Quando as coisas remetem para outras, se fazem outras, é também um determinado arquivo que fala, através das coisas. Todo o culto e todo o luto dos objectos depende desta capacidade das coisas nos falarem de outras. Memória do que aconteceu, memória imaginada, emprestada, treinada até - as coisas aqui estão connosco, em diálogo permanente. Diálogo que parece operar uma espécie de simultaneidade de tempos e de espaços. Como se as distâncias que impomos ao mundo, para melhor o ler (e controlar), ruíssem todas, de repente, naquela recusa da linearidade e da causalidade que me oferece *Bebuquin*³⁵, todo quadros, todo não-sei-onde-está-o-quê. Mas este diálogo (a ideia de memória da imaginação) deve, então, ser diálogo de abertura às coisas, de abertura às suas diferenças, e nunca um de procura da identidade nas coisas e nos seres - essa é a memória perpetuada pelo tectónico (o construído), é o caminho para as coisas que devemos esquecer. Porque "o mundo é o meio para se pensar. Não se trata de reconhecer; isso é uma tautologia fantástica"³⁶. Sonharei eu com uma memória que tudo atravessa? Com uma outra forma de ouvir o mundo e as coisas?

³⁵ Carl Einstein, *Bebuquin* (Berlin: Reclam, 2005).

³⁶ No original: "Die Welt ist das Mittel zum Denken. Es handelt sich nicht um Erkennen; das ist eine phantastische Tautologie", Carl Einstein, *Bebuquin* (Berlin: Reclam, 2005), 10.

Haverá algo como uma memória futura? Os objectos como sintoma, como manifestação; a ideia de uma memória que é já outra, que é criativa, recebendo e criando, misturando tudo. Não é essa a memória que Carl Einstein vê nos quadros cubistas, que, incluindo o que desconstroem (memória), criam de novo as coisas? Memória-alucinação-tectónica, memória-devir - que é repetição e reinvenção, continuamente. Não se tratará então de não levar tudo tão a sério? De não nos deixarmos ficar nos signos? De não emprestarmos às coisas essa ideia de duração, de estabilidade, que um dia inventámos para nós? Não nos diz José Gil que, apesar de tudo, sempre houve quem teimasse em comunicar com as coisas e os corpos?³⁷ E que sempre se foi rindo?

A arte vive fascinada com o diálogo-memória com as coisas do mundo, complexificando-o mais e mais. É o que fazem as irmãs Anny e Sibel Öztürk, que já não sabem onde está o quê. As instalações/reencenações de espaços e objectos da sua infância - *The Frankfurt Room* (2000) e *The Dresden Room* (2001) - assumem esta mistura: memória, imaginação, clichés culturais. Não interessa se o sofá é uma réplica ou se os brinquedos são mesmo os delas. Interessa apenas a sua condição de memória-imaginação. De ponte. De mistura. Como se as coisas operassem uma simultaneidade de tempos e de espaços.

É também disso que se trata em *Douleur Exquise* (1981) de Sophie Calle, livro-percurso dividido ao meio: *avant la douleur*, em contagem decrescente, e *après la douleur*, em contagem crescente. Tudo gravitando em torno desse momento da separação amorosa. Os objectos-memória de *avant la douleur* vão sendo apresentados marcados literalmente a vermelho (um carimbo sobre a fotografia, repetindo a palavra dor e identificando o dia). São memória viva da experiência. Passaporte, livro, vestido, recibo, mapa, imagens da viagem - tudo orquestrado/lido a partir da dor, tudo misturado com ela. É como se os próprios objectos fossem afectados, não se salvando nenhum. Este é um livro de luto, é purga. Se todos os objectos são já lidos em função

³⁷ "Os corpos separados - uns dos outros e das forças do cosmos - fecham-se sobre si mesmos e os seus risos calam-se. (...) É verdade também que, ao longo desta história - mas surdamente, fora do brilho do espírito, desenhando traços breves, imediatamente apagados na ampulheta do tempo -, não se cessou nunca de rir: de rir desta grande mascarada, em corpos bêbedos ou loucos, ou de tal modo desesperados de viver que troçavam da morte; em mulheres ou crianças que, não percebendo nada da seriedade dos símbolos, teimavam em comunicar com as coisas e os corpos; ou pela admiração daquele que, tendo tido a sorte de crescer separadamente, estoirava de riso ao ver um flagelado", José Gil, *Metamorfoses do Corpo* (Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997), 83.

de uma viagem que hoje é dor, aquele que mais se destaca é o que trouxe a notícia da separação: o telefone vermelho do quarto de hotel (que habitará toda a segunda parte do livro). Tudo como que se mistura neste objecto-emblema. Haverá aqui possibilidade de reinvenção? É que o luto é também o luto dos objectos. Calle fala de exorcismo e parece que é disso que se trata. É que os objectos falam-nos. E, por vezes, são violentos.

objectos-violência

Eu sou objectos-violência. Sou objectos que se gravam no meu corpo, que o transformam, que o formatam. Não são só eles que me servem. Eu sirvo-os. Não sou só eu que os produzo. Eles produzem-me a mim. Chamemos-lhe um exercício: o exercício de virar as coisas de pernas para o ar, do avesso. Neste movimento (onde se joga a arte e com ela a nossa liberdade), posso olhar um objecto e perguntar-lhe ao que veio. É o que faz Mona Hatoum. A sua obra é uma obra de avessos das coisas. E que radicaliza o gesto de Duchamp. Não se trata apenas de deslocar os objectos comuns para contextos outros, reinventando no mesmo movimento os objectos e a própria arte. É preciso ir mais longe. Hoje mais do que nunca. É preciso desmascarar os objectos, descobrir-lhes intenções, violências insuspeitadas, nesta época em que os corpos são assediados por todos os lados. Para que possamos rir. (Lucidamente?)

Hatoum lê os objectos do lar a partir do seu potencial sádico. Diz-nos Gill Perry que "a ideia de *unheimlich* é especialmente relevante para uma análise da iconografia do lar. Investido de sentimentos de segurança e de familiaridade, *das Heimliche* (o lar) é particularmente vulnerável à desestabilização ou ao estranhamento. Quando deslocados ou transformados, objectos simples do dia-a-dia podem evocar sentimentos de incerteza ou confusão"³⁸. A estratégia de Hatoum parece-me clara: provocar-nos a partir desse espaço de intimidade, onde nos julgamos a salvo da violência dos objectos. A cozinha da instalação *Homebound* (2000) é

³⁸ "The idea of the uncanny is especially relevant to an analysis of the iconography of the home. Invested with feelings of security and the familiar, *das Heimliche* ('the homely') is particularly vulnerable to being destabilised or rendered strange. When displaced or transformed, simple everyday objects can evoke feelings of uncertainty or confusion", Gill Perry, "Dream Houses: installations and the home," in *Themes in contemporary art*, ed. Gill Perry e Paul Wood (New Haven and London: Yale University Press, 2004), 255.

campo de batalha, povoado de instrumentos bélicos ligados e electrificados - é o meu corpo que é ralado, batido, cortado. O metal a revelar-se no seu potencial mais sinistro. A imagem da cozinha perfeita virada do avesso e denunciada na sua formatação de corpos. Hatoum não nos poupa: um sofá (*Divan Bed*, 1996) sugere um sarcófago (imagino-me aí em corpo dócil, amansado - ansiedade, perturbação) e um tapete (*Pin Rug*, 1998-99) é todo picos dissimulados. A instalação *Homebound* (2000) literaliza este aprisionamento do eu em espaços domésticos, cheios de objectos terríveis: todos ligados entre si, todos electrificados, todos a conspirar contra nós. O meu corpo encolhe-se, embrulha-se. Em espiral háptica, é a minha visão que é desafiada. Reconfigurada, como diria Einstein.

Abro-me ao mundo e a estas formas via leitura, aceitando o testemunho que a arte me passa: o da "exploração absoluta do real"³⁹. Afinal, na minha viva relação com os objectos, também deve entrar em jogo uma desconfiança necessária. Para que a reinvenção seja permanente.

³⁹ Diz-nos José A. Bragança de Miranda: "A ficção coincide com esta dissonância do real enquanto sistema, que ela narra uma e outra vez. Daí que estejamos perante um *incipit* permanente, que não é o efeito de um primeiro homem, mas de um homem terminal. Como Nietzsche, ou Maurice Blanchot, trata-se de fazer o que se tem de fazer como se fôssemos o único e o último dos homens. O *incipit* possível passa pela exploração absoluta do real, por lançar-lhe imagens que o ponham em teste e experimentem os seus limites. Trata-se de "*fazer durar e dar espaço*" (sic) a outras imagens da história que ficaram perdidas na infimidade ou nos arquivos. A ficção é então um *envio* do último homem para todos os que o possam receber", *Corpo e Imagem* (Lisboa: Nova Vega, 2008), 56-57.

eu sou corpos

"Já estava demasiado invadido pelo horror de me encerrar na prisão de uma forma, fosse ela qual fosse.",

Luigi Pirandello⁴⁰

"Que corpo? Temos vários.",

Roland Barthes⁴¹

Dizer, com Carl Einstein, que "toda a forma precisa é assassinato de outras versões"⁴², é dizer que toda a forma que damos/impomos à matéria é apenas uma das suas muitas versões possíveis. "Esquecer o caminho para as coisas"⁴³ é, então, esquecer um *caminho único* para as coisas. Nada de réplica derradeira. Porque forma é apenas estrutura que imponho ao real, operação violenta que muito deixa de fora. Há que redescobrir as formas misteriosamente sentidas, há que mergulhar no abismo que pressentimos em nós e destruir a ideia de corpo-garante, a que nos agarramos. Porque para olhar o mundo com outros olhos (cheios de uma nova visão e não de uma visão repetida), entendendo que ele é, afinal, função da visão humana, e por isso passível de ser construído de outras formas, temos de começar por nos destruir a nós.⁴⁴ Destruir a ideia de eu enquanto forma monolítica, fechada, autónoma, coesa, íntegra, una. Destruir o ser racional. E abraçar a subjectividade, a indeterminação, a abertura, a ansiedade, o inconsciente, o irracional, o sonho, o fantástico. Porque eu,

⁴⁰ Luigi Pirandello, *Um, ninguém e cem mil* (Lisboa: Cavalo de Ferro Editores, 2007), 128.

⁴¹ Roland Barthes, *Le Plaisir du Texte* (1973), 39; citação retirada do livro *Roland Barthes por Roland Barthes* (Lisboa: Edições 70, 1976), 74.

⁴² "Car toute forme précise est un assassinat des autres versions", Carl Einstein, "L'enfance néolithique," *Documents* 8 (1930): 479.

⁴³ "Den Weg zu Dingen zu vergessen, (...)", Carl Einstein, *Bebuquin* (Berlin: Reclam, 2005), 8.

⁴⁴ "Forms cannot be shattered, says (Carl) Einstein, without shattering the mind of the subject (...)", Georges Didi-Huberman, "'Picture = Rupture': Visual Experience, Form and Symptom according to Carl Einstein" in *Papers of Surrealism Issue 7*, 2007: The Use-Value of Documents, p. 4.

como nos diz Bernardo Soares, eu "sou o centro que não há nisto tudo senão por uma geometria do abismo (...)"⁴⁵. Ponto de partida de um pensamento-processo que parte à procura de tudo aquilo que fica de fora das operações lógicas, da abordagem axiomática do Real (*Gestalt*)⁴⁶, que se abre ao não-conhecimento (ao ainda não-visível)⁴⁷. A experiência como sintoma, acontecimento, manifestação. Também assim o eu para si mesmo. Porque eu aconteço. E aconteço-me. De mim só alcançando sintomas: muitos. E sou disperso⁴⁸, sou disseminado. Esta disseminação subjectiva de si a abrir para a disseminação subjectiva de tudo. E a representação a descobrir-se sintoma também. (Com ela a auto-representação.)

Eu não concluo⁴⁹, não sou determinado, não posso ser dado, resumido, conhecido. Eu sou sempre mais do que qualquer operação que me procure explicar. Eu sou muitos. Sou imaginação, sonho, sou inconsciente, sou fantástico. Sou este espaço físico que pareço habitar por dentro e por fora. Sou carne. Matéria-carne: aberta, porosa, maleável, plástica. Apta a todas as metamorfoses. Carne com a carne do mundo. Estou nesta carne, estou nestes corpos. Nestes corpos que a minha carne vai sendo. Corpos-forma que eu vou dando à carne, no modo como a vivo, a sinto, a animo, a habito. Porque corpo é afinal isso - individuação que dou à carne.⁵⁰ Acontecimento plural. Eu sou corpos. Trata-se de procurar outras possibilidades de

⁴⁵ Bernardo Soares, *Livro do Desassossego* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006), 233-234.

⁴⁶ Diz-nos Georges Didi-Huberman: "(...) to grasp the image with the aid of the concept (an axiomatic attitude) is to understand half of the image at best - and the half that is most dead. What Einstein demanded from art history was rather to make the image play or 'work' (a heuristic attitude) in preparation for unsuspected concepts, unprecedented logics.", "Picture = Rupture": Visual Experience, Form and Symptom according to Carl Einstein," *Papers of Surrealism* 7 (2007), <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal7/index.htm>.

⁴⁷ "What use is art history? (...) Plenty, if it manages to pose *non-knowledge* at the centre of its problematic and to make of this problematic the anticipation, the *opening of a new knowledge*, a new form of knowing, if not of action.", Georges Didi-Huberman, "Picture = Rupture": Visual Experience, Form and Symptom according to Carl Einstein," *Papers of Surrealism* 7 (2007), <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal7/index.htm>.

⁴⁸ Diz-me Roland Barthes: "(...) quando falamos hoje em dia dum indivíduo dividido não é de modo nenhum para reconhecermos as suas contradições simples, as suas postulações duplas, etc.; o que se pretende atingir é uma *difracção*, uma fragmentação em cuja esteira já não há núcleo principal nem estrutura de sentido: não sou contraditório, sou disperso.", *Roland por Roland Barthes* (Lisboa: Edições 70, 1976), 173.

⁴⁹ "Eu estou vivo e não concluo. A vida não conclui (...)", Luigi Pirandello, *Um, ninguém e cem mil*, (Lisboa: Cavalo de Ferro Editores, 2007), 159-160.

⁵⁰ Diz José A. Bragança de Miranda: "No caso da carne, essa substância comum que nos faz comunicar com a terra e a vida, animal ou vegetal, tudo depende da individuação, cuja forma final é a do corpo, esse conceito metafísico que serve de fundamento ao cidadão moderno", *Corpo e imagem* (Lisboa: Nova Vega, 2008), 14.

fazer (ser) corpo, já não assentes na ideia de corpo próprio,⁵¹ de corpo único. É com esta transformação que sonha *Bebuquin* - um desmembramento do corpo, as partes a falarem⁵²; é deste novo eu que me fala.⁵³ Um eu que esquece o caminho para si e que se procura em toda a parte, em tudo. Um eu que não repete mais o corpo que lhe disseram ser.⁵⁴ A abrir-se à indeterminação, fazendo da ansiedade activa força produtiva.⁵⁵ Lançando novas formas a si mesmo e ao mundo, ensaiando modos outros de ser, de pensar, de agir. Se eu sou muitos, é porque sou todas as potencialidades da matéria carne - sou as suas actualizações e sou ainda todas as suas virtualizações (as suas possibilidades). Via desejo sou devir.⁵⁶ E, para o que interessa aqui, sou corpos.⁵⁷ Via animação, via imaginação corporal.⁵⁸ Corpos. E estes a nunca fazerem um todo, a

⁵¹ "É necessário em relação ao corpo retrair a sua genealogia enquanto categoria que atravessa toda a experiência ocidental; somente deste modo se pode voltar a dar curso a outras possibilidades que o corpo continha e que tinham a ver com sua divisão incorpórea que se confundiu largo tempo com a "alma".", José A. Bragança de Miranda *Corpo e imagem* (Lisboa: Nova Vega, 2008), 88.

⁵² "O Nacht der Verwandlung, wann kommst du, wo ich diesen Körper vergesse, ja, ihn abstreife, und die Dinge anderes bedeuten und anderes sind, denn je sonst; die Glieder werden selbstständig, die Teile beginnen zu reden. Die Auflösung, sie ist die Verwandlung, und sei mir ein Anfang." ("O noite da metamorfose, quando virás? Eu a esquecer este corpo, sim, a despi-lo, e as coisas a adquirirem sentidos novos. A dissolução é a metamorfose e que ela me seja um começo."), Carl Einstein, *Bebuquin*, (Berlin: Reclam, 2005), p.44.

⁵³ "Wenn man jedoch wie ich zu der Überzeugung gelangte, daß wir weiter müssen, ist es denn nicht möglich, daß eine neue Art Mensch entsteht, die es verschmäht, in den gleichen Straßen weiter zu gehen?" ("Mas quando se chega como eu à convicção de que temos de ir mais além, não será possível que daí resulte uma nova espécie de ser, que despreza caminhar pela mesma estrada?"), Carl Einstein, *Bebuquin* (Berlin: Reclam, 2005), 40.

⁵⁴ "Mein Herr, ich kam gerade hierher, um einen neuen Menschen zu fabrizieren. Ich lebe nur noch vom Wort anders. Ich kann die Gleichheit nicht gebrauchen." ("Meu senhor, eu vim aqui para criar um novo ser humano. Só vivo da palavra de outros. A igualdade não me serve de nada."), Carl Einstein, *Bebuquin* (Berlin: Reclam, 2005), 38.

⁵⁵ Diz-me Einstein: "Aber in mir ist so viel und gerade das Wertsvollste, was über die Tatsache hinausgeht." ("Mas em mim há muita coisa e aquilo que tem mais valor é justamente o que ultrapassa os factos."), *Bebuquin* (Berlin: Reclam, 2005), 40.

⁵⁶ Segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari, é o desejo que virtualiza o corpo. A este propósito diz José Gil: "(...) considerando o corpo como uma máquina (uma "máquina desejante"), e não como um organismo ou um teatro (como faz a psicanálise, que se interessa pelo fantasma e não pelo corpo real), Deleuze e Guattari virtualizam o corpo: ele vai além do corpo próprio contido nos seus contornos e nas suas "vivências" como o corpo da fenomenologia. O corpo desejante de Deleuze comporta todo o virtual do seu desejo, ultrapassando o corpo anatómico da medicina e o corpo-fantasma da psicanálise.", *Metamorfoses do Corpo* (Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997), 184.

⁵⁷ Carl Einstein a sugerir: "(...) wenn man frei und kühn zum Leben in vielen Formen ist, (...) dann geht man aufs Phantastische, das ist die Uermüdlichkeit in allen möglichen Formen." ("(...) quando se é livre e audaz para viver em várias formas, (...) vai-se para o fantástico, que é a infatigabilidade em todas as formas possíveis."), *Bebuquin* (Berlin: Reclam, 2005), 19.

⁵⁸ Uma imaginação corporal resultante de um encontro sinestésico, que envolve todos os sentidos (que os convoca). Não importa qual o sentido que despoleta os outros. A imaginação corporal é multi-sensorial.

excederem-no sempre. O eu a desembaraçar-se de qualquer ideia de núcleo ou essência.⁵⁹ E a abrir-se ao inconsciente, ao sonho. Todo indeterminação.

É neste fazer e desfazer do eu (um fazer e desfazer da própria cena da criação) que a arte mais tem insistido, minando esse centro repetido por uma velha epistemologia e qualquer sistematização que do eu se procure fazer. A arte a colocar todas as hipóteses, procurando dar expressão a tudo o que se possa pressentir. O que interessa não são já os objectos que avança e assina, mas o seu processo *em abismo*. As obras a apontar para o enorme espaço crítico da recepção que, mais do que nunca, deve ser criativa, não deixando que as formas se cristalizem, fazendo-as uma e outra vez, reinventando-as.⁶⁰ Se a arte me sugere muitos eus, muitos corpos, sou eu que me tenho de colocar aí, nesses muitos (via imaginação corporal). Mais do que pensar as obras, trata-se de animá-las (sê-las). Tudo a apontar para esse enorme fora-de-campo que é a vida - o espaço político que habitamos, quer queiramos quer não. Abrir-me à indeterminação é abrir-me à diferença - em mim, nos outros.⁶¹ E perceber que, afinal, os outros cabem todos em mim. Que tudo cabe em mim. E que eu caibo em tudo, em todos. O eu plástico, apto a todas as metamorfoses.⁶²

⁵⁹ É preciso não cair no exagero anti-essencialista. Porque a essência pode sempre ser sonhada, imaginada (como o fazem Fernando Pessoa na sua criação heteronímica ou Carl Einstein em *Bebuquin*), enquanto movimento (não como ponto a alcançar). Certo é que, a existir, ela é algo que não pode ser dito, nunca coincidindo com marcadores de qualquer tipo (como raça, género, etc.).

⁶⁰ Diz Italo Calvino: "(...) a literatura pode trabalhar tanto no sentido crítico quanto no sentido da confirmação das coisas tal como são e tal como são conhecidas. A fronteira nunca está claramente definida; direi que neste ponto é a leitura que se torna decisiva, é ao leitor que cabe agir de maneira a que a literatura exerça a sua força crítica e isso pode produzir-se independentemente da intenção do autor", "Cibernétique et Fantasmès", citação retirada de *Corpo e imagem*, de José A. Bragança de Miranda (Lisboa: Nova Vega, 2008), 52.

⁶¹ Em *Self/Image*, Amelia Jones insiste na ideia de um eu produtivamente aberto e instável e no alcance político de tal ideia. "Accepting our otherness (the fact that we are ultimately enfolded objects as well as subjects, at every moment) (...) Such a recognition, ironically, would provide us with a new kind of power. Accepting our powerlessness to determine who we are in the last instance, we would be paradoxically empowered to see (and feel) the other for the first time in her or his embodied richness.", in *Self/Image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject* (London and New York: Routledge, 2006), 159.

⁶² Diz-nos Carl Einstein: "The fundamental error of classical realism seems to reside in the fact that it identified vision with perception, that is to say that it denied it its essential force of metamorphic creation. This positivist attitude narrowed the creative range of vision, just as it diminished the extent of the real. It was a pre-established taboo and vision was limited to passive observation. Now, this positivist conception only embraced a minimum of reality: the visionary world was beyond it, and the secret structures of processes appeared unimportant to it. All perception is only a psychological fragment. But against this tendency of patient adaptation is opposed the passion for annihilating conventional reality, the frenzy for expanding the real. (...) True realism seeks to speak not of *imitation*, but *creation* of objects. (...) A burgeoning reality will displace the old, rigid reality. Reality no longer signifies tautological repetition", *Georges Braque* (Paris: Les Chroniques du Jour, 1934), citação retirada do

Carl Einstein a ver esta reconfiguração da visão (da percepção) no cubismo e eu a vê-la em muitas das estratégias e práticas artísticas contemporâneas. Porque é possível falar de uma atitude cubista, entendida como intersecção de planos, sugestão de simultaneidades, desconstrução das formas e inclusão daquilo que é desconstruído. É possível imaginar um cubismo que o é não já na superfície da obra, mas no espaço interpretativo para que a obra abra.⁶³ E tudo a depender da energia que coloco na animação que faço de tudo.

corpos-adesão

"Since my early teens, I'd lived by an Oscar Wilde saying, that you are who you pretend to be.",

Nan Goldin⁶⁴

Eu sou corpos. Corpos-adesão. Abro-me a outros corpos, procuro significá-los em mim. E vou aderindo - não apenas ao que vejo, mas (via imaginação corporal) ao que vou animando via esses outros que os outros vão sendo.⁶⁵ Tudo dependerá da força jogada nesse contacto, do meu investimento (todo desejo, afecto).⁶⁶ Vou

texto de Georges Didi-Huberman, Georges Didi-Huberman, "Picture = Rupture": Visual Experience, Form and Symptom according to Carl Einstein," *Papers of Surrealism* 7 (2007), <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal7/index.htm>

⁶³ Diz-nos Georges Didi-Huberman: "Einstein speaks to us (...) of a *vision* which is not a faculty, but exigency, work: it rejects the *visible* (that is to say the already visible) and demands the oscillation of the *visual*; it rejects the action of the *voyeur* and demands that of the seer", Georges Didi-Huberman, "Picture = Rupture": Visual Experience, Form and Symptom according to Carl Einstein," *Papers of Surrealism* 7 (2007), <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal7/index.htm>.

⁶⁴ Nan Goldin, citação retirada do livro *Autobiography*, de Barbara Steiner e Jun Yang (London: Thames & Hudson, 2004), 176.

⁶⁵ Diz José Gil: "(...) entre corpos não há comunicação senão sobre um fundo de agenciamento afectivo e formal: eu desposo ritmos emocionais, através da voz, do olhar, da expressividade de outrem, e isso significa que eles se inscrevem no espaço da minha abertura ao outro. Quando compreendo tal expressão facial, é porque o meu rosto desposa e se "plasma" ao ritmo que a anima. Aliás sabe-se que toda a percepção de movimentos induz o esboço dos mesmos movimentos musculares no corpo percepcionante. É propriamente um processo de devir-outro que ocorre então", *Metamorfoses do Corpo* (Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997), 181.

⁶⁶ "Temos, pois, que supor que, diante do corpo de outrem, a "intencionalidade" primeira é a de nele visar o seu vivido: o "outro" e, antes de tudo, o seu "espírito", ou melhor, a sua "alma" com tudo o que

aderindo mais ou menos, ficando mais ou menos aí, "escolhendo" o que prefiro animar/habitar/ser. O acontecimento é plural - é de corpos que falo (de animações). O corpo a acontecer, a fazer-se no modo como a carne é animada, habitada, sentida, vivida, imaginada. Eu a ser muitos.⁶⁷ Eu a "vestir-me" (uma e outra vez) de outras formas de fazer corpo da carne. E a entranhar ou estranhar esse corpos que me vou fazendo. Adoptando, recusando. Eu, "máquina desejante"⁶⁸, em processo de devir-outro. O "desposar" e o "plasmar"⁶⁹ que aqui estão em causa não se limitam ao contacto directo entre corpos. Por todos os lados sou assediado por corpos-feitos-imagens⁷⁰, chamando-me também estes à sua significação (animação). Muitas escolhas - modelos por toda a parte. A minha carne a alimentar-se de tudo: fotografias, filmes, livros, discos, relatos; o que vivo, o que imagino, o que sonho - e tudo tão misturado.⁷¹ Eu a já não saber onde está o quê. Talvez que tudo dependa do

ela comporta de afectos e pensamentos. O visar não se dirige a um "sentido", uma "essência", mas um contacto vital; "comunicar" com outrem é entrar em contacto, misturar substâncias. Qualquer que seja a maneira como se pensa este "comunicar", ele implica um contacto directo que é, ao mesmo tempo, conhecimento e afecto. O misturar de substâncias que se visa é um conhecimento imediato pela afectividade", José Gil, *Metamorfoses do Corpo* (Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997), 148.

⁶⁷ Tal como defende José Gil, quando diz: "Não possuo pois um só rosto, mas múltiplos rostos. Porque o rosto não é nem uma figura objectiva desenhada na pele, nem a expressão pura e incondicionada de um interior. Mas é um sistema em equilíbrio sempre instável, que se fixa esporadicamente, numa figura ou outra da subjectividade", *Metamorfoses do Corpo* (Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997), 171. Também assim o corpo. Eu sou corpos, no plural.

⁶⁸ O corpo como "máquina desejante" de Deleuze e Guattari. "O corpo real (e não a sua representação imaginária e simbólica, sobretudo) é lugar de investimento de desejo; e é emissor de pulsões desejantes", José Gil, *Metamorfoses do Corpo* (Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997), 184.

⁶⁹ Taxinomia proposta por José Gil: "O "desposar" ou "plasmar" (termos preferíveis à "identificação" e " projecção" psicanalíticas) são operações complexas da imaginação, mas de uma imaginação "corporal", quer dizer cujo agente ou operador é o corpo, um certo corpo que é impossível definir e descrever aqui. Digamos apenas que a abertura (pela pele) ao corpo do outro decorre por um lado de não percepcionarmos o seu interior, o que obriga a um investimento total do nosso interior que se abre ao outro - que se esgueira e que nós tentamos captar; por outro lado, do facto de não vivermos contornos e limitações do espaço da pele: cria-se assim uma textura espacial plástica, pronta a adoptar toda a espécie de formas e de forças. o nosso espaço da pele (ou espaço do corpo) faz comunicar imediatamente o espaço interno do corpo com as formas e forças expressivas do corpo do outro", José Gil, *Metamorfoses do Corpo* (Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997), 181-182.

⁷⁰ "(...) as imagens separam-se dos corpos, de que constituíam uma segunda pele, e passam a ter vida própria", José A. Bragança de Miranda, *Corpo e Imagem* (Lisboa: Nova Vega, 2008), 173.

⁷¹ A propósito dos modelos de Cindy Sherman, diz Douglas Crimp: "Sherman's photographs are all self-portraits in which she appears in disguise enacting a drama whose particulars are withheld. This ambiguity of narrative parallels the ambiguity of the self that is both actor in the narrative and creator of it. For though Sherman is literally self-created in these works, she is created in the image of already-known feminine stereotypes; her self is therefore understood as contingent upon the possibilities provided by the culture in which Sherman participates, not by some inner impulse. As such, her photographs reverse the terms of art and autobiography. They use art not to reveal the artist's true self, but to show the self as an imaginary construct. There is no real Cindy Sherman in these photographs; there are only the guises she assumes. And she does not create these guises; she simply chooses them in the way that any of us do", "The Photographic activity of postmodernism," *October* 15 (Winter, 1980): 99.

que faço destes modelos.⁷² Será aqui que se joga a liberdade? Eu a adoptar um modelo e a prosseguir nesse investimento (nessa animação). Eu a "convencer-me" de que estou também ali, nesse corpo que vou fazendo. Posso dizer que o meu corpo não existe (ele não é determinado) e que ele é teatral para si mesmo⁷³. Eu a procurar o meu modo de animar aquilo, a tactear no meu próprio corpo.⁷⁴ Da animação resulta, por um lado, que sou afectado por aquilo a que adiro, mas também que aquilo a que adiro (o que designei chamar modelo) é sempre animado a meu modo. Ao mesmo tempo, e porque faço de mim modelo-vivo desta adesão, adquiero a capacidade de ao modelo chamar outros corpos.⁷⁵ E tudo afectivamente articulado. Tudo dependendo da força jogada na abertura ao outro (corpo ou corpo-imagem) e do meu desejo. Eu a decidir se me "apaixono" (se me abro) ou se me ausento daí.⁷⁶

Muitos são os artistas que se passeiam pelo eu sou corpos, desconstruindo a adesão uma e outra vez e denunciando a nossa colagem a tudo. É isso que faz a artista Sanja Iveković na série *Double Life* (1959-1975), encenação de um diálogo entre imagens publicitárias e imagens do seu arquivo fotográfico.⁷⁷ O que encontra (o que encontro) são cenas iguais, poses iguais, gestos iguais. Ou quase iguais. (Porque nunca nada é a exacta repetição de nada). E eu a perguntar-me: afinal o que vem antes?⁷⁸ O gesto mais simples a ser apanhado na sua condição de adesão, de inscrição

⁷² Diz a artista Rosemarie Trockel: "(...) the question of the model in terms of what engagement could mean these days is contradictory and ambiguous. It is also affected by our points of view. Models are a matter of one's own work. There is no model for how to deal with a model. One is never on firm ground", citação retirada do livro *Autobiography*, de Barbara Steiner e Jun Yang (London: Thames & Hudson, 2004), 165.

⁷³ Eu em espectador de mim mesmo, ainda que inconscientemente. A representar para mim, antes de tudo o mais.

⁷⁴ Não é a isto que se refere Roland Barthes quando me fala de "corpo convicto"? "Incapaz de se tornar a si mesmo convincente, é, no entanto, precisamente a convicção do outro que o torna a seus olhos um ser de teatro e o fascina. Pede ao actor que lhe mostre mais um corpo convicto do que uma paixão verdadeira", Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes* (Lisboa: Edições 70, 1976), 214. Barthes define convicção como "relação do corpo não com a paixão ou com a alma mas com o prazer", 215. A meu ver, o que aqui está em causa é o prazer jogado na animação que faço daquilo que adopto (o modelo), que me leva a estranhá-lo ou a estranhá-lo.

⁷⁵ Diz-me José Gil, a propósito do rosto: "Há caras de função (de polícia, de professor, de esposa, de escravo, de consumidor, de fruidor da cultura de massa, etc.), que não são apenas efeitos, mas agem sobre outras caras, induzindo transversalmente processos de subjectivação.", *Metamorfoses do Corpo* (Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997), 171. Entendo que com o corpo se passa o mesmo, corpo entendido aqui como adesão.

⁷⁶ Posso pensar, ainda, que o meu corpo é também anti-adesão (anti-modelo), quando a recusa de algo é tão grande que a animação dessa recusa criará o seu próprio modelo por oposição a.

⁷⁷ A mesma estratégia dialogante é adoptada noutros trabalhos da artista, tais como *Tragedy of a Venus* (1976) ou *Sweet Life* (1975-1976).

⁷⁸ Porque se os *mass media* "vendem" modelos, também eles os adoptam, trabalhando-os depois a seu modo nas imagens que a partir deles criam.

inconsciente a que a nossa carne se prestou.⁷⁹ O eu a aderir, a colar-se *a*. A minha carne plástica, adoptando para si, fazendo-se corpos. De onde vem este gesto em que me surpreendo agora? De onde pedi emprestada esta posição do corpo? De onde surge tudo isto que me vejo ser (animar)?

Em *Parts* (2002-2003), a artista Nikki S. Lee olha as relações amorosas e o modo como nos fazemos outros aí⁸⁰. A série de fotografias oferece-nos muitas Nikkis: corpos verdadeiramente diferentes, sugerindo muitos caminhos (muitas adesões). Não se trata apenas de dizer (em gesto tão pós-moderno) que não existe uma Nikki por detrás de tudo aquilo. Trata-se, antes de mais, de dizer que tudo aquilo é a Nikki. A sua carne a inventar-se corpos, permanentemente. Nikki corta os homens das fotografias, forçando-nos a imaginar esse outro e concentrando o nosso olhar na parte da equação que a sua carne ocupa: as Nikkis que vai sendo. Este corte remete ainda para as fotografias que rasgamos (ou de outro modo destruimos) nas separações. O eu a procurar literalizar o processo de "apagar" o outro. Mas, aqui, não sou eu que sou o outro? O outro (outros) que sou com este outro. Não é deste(s) que me procuro livrar? Eu a ser corpos. Corpos que visto, que dispo⁸¹. Corpos que adopto, que recuso. Corpos-adesão.

⁷⁹ Diz José Gil: "(...) não há corpo humano que não seja superfície ou estratos sedimentados de inscrições múltiplas para além, mesmo, do corpo visível. Sob pena de deixar de ser humano", *Metamorfoses do Corpo* (Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997), 184.

⁸⁰ Diz-nos a artista: "I'm also interested in how people's identities are changed by relationships, I realize that my own identity changes depending on whom I'm going out with or who becomes my boyfriend. (...) A person's identity can be very fluid from one relationship to the next.", "Only part of the story - Nikki S. Lee in Conversation with RoseLee Goldberg," in *Parts* de Nikki S. Lee e RoseLee Goldberg (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2005), 50.

⁸¹ Bernardo Soares a dizer: "Aliás, se amanhã me apartasse deles todos, e despisse este trajo da Rua dos Douradores, a que outra coisa me chegaria - porque a outra me haveria de chegar?, de que outro trajo me vestiria - porque de outro me haveria de vestir?", *Livro do Desassossego* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006), 45. Porque a carne está sempre vestida. Diz-nos José A. Bragança de Miranda: "De facto nunca houve, nem há ainda, a não ser em casos muito particulares, uma ligação directa à carne. Toda a ligação exige a invenção de um corpo, que é uma divisão da carne em algo mais que carne", *Corpo e Imagem* (Lisboa: Nova Vega, 2008), 127.

corpos-construção

"There is, in my opinion, only one conclusion that may be drawn from the idea that the self is not given to us: we must create ourselves as works of art.",

Michel Foucault⁸²

"(...) para mim mesmo, eu não tenho outra realidade senão na forma que consigo dar a mim. E como? Precisamente, construindo-me. Ah, você julga que só as casas se constroem? Eu construo-me continuamente e construo-o a si, e você faz o mesmo. E a construção dura até que o material dos nossos sentimentos se desfça e enquanto durar o cimento da nossa vontade",

Luigi Pirandello⁸³

Todo o corpo é construído. (Nem sempre por nós, contudo.)⁸⁴ Por que não fazê-lo deliberadamente? Como quem se senta à secretária e escreve: eu vou ser este corpo - a mão desenhando traços no papel, eu a decidir por onde quero ir (neste fazer-me). Exercício possível a que se dedicam tantos artistas que se passeiam pela condição de construção do corpo. Não é a esta ginástica da carne que se entrega Fernando Pessoa?⁸⁵ Corpos que construía para si mesmo e para os outros.⁸⁶ Figuras a

⁸² Michel Foucault, "On the genealogy of ethics: an overview of work in progress," in *The Foucault Reader*, ed. de Paul Rabinow (New York, Toronto: Penguin Books, 1991), 351.

⁸³ Luigi Pirandello, *Um, ninguém e cem mil* (Lisboa: Cavalo de Ferro Editores, 2007), 42.

⁸⁴ "Porque o poder, e os seus diversos sistemas de signos, têm necessidade de produzir certos tipos adequados de subjectivação (...)", José Gil, *Metamorfoses do Corpo* (Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997), 171. O poder a produzir determinados corpos.

⁸⁵ O heterónimo é uma revelação de um outro corpo que Pessoa se faz (e não uma ocultação, como o pseudónimo). Trata-se de incorporação e não apenas de despersonalização. "Simply (and no doubt reductively) put, this prevalent approach has stressed depersonalization as an entropic emptying out of authorial subjectivity, while dedicating comparatively little attention to the concomitant movement towards impersonation: the diversified multiplication and exploration of embodied subjective experience that the heteronyms make possible", Anna Klobucka e Mark Sabine, "Introduction: Pessoa's Bodies," in *Embodying Pessoa: Corporeality, Gender, Sexuality* (London: University of Toronto Press, 2007), 3-4.

⁸⁶ Alexander Search recebe correspondência e tem cartões de visita. E Álvaro de Campos sai à rua, tendo-se encontrado com Ophelia, Gaspar Simões e José Régio (conforme o que nos é dito por Teresa Rita Lopes, "Álvaro de Campos" in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, coordenação de Fernando Cabral Martins, Editorial Caminho, 2008, p. 123). São corpos diferentes todos eles. Na sua *Tábua Bibliográfica*, em que apresenta o projecto heteronímico nas suas principais

que se emprestava.⁸⁷ O que distingue o poeta é a dimensão da sua criação heteronímica, os muitos que se soube fazer, a contracena que coreografou - Pessoa em grande encenador de si mesmo (do seu *drama em gente*).⁸⁸ E tantos artistas a fazerem-se outros.⁸⁹ Destes, há quem opte pela construção de *uma* persona-projecto, permitindo-se aprofundar a questão e confundindo mais os corpos que vai sendo (não se sabendo mais onde está o quê: em que corpo estou agora?; porque quanto mais invisto neste corpo, mais ele existe: para mim, para os outros).⁹⁰ Trabalho continuado,

figuras, coloca mesmo a hipótese de se fazer fotografar nesses outros que é: "As obras destes três poetas formam, como se disse, um conjunto dramático; e está devidamente estudada a entreacção intelectual das personalidades, assim como as suas próprias relações pessoais. Tudo isto constará de biografias a fazer, acompanhadas, quando se publicarem, de horóscopos e, talvez, de fotografias. É um drama em gente, em vez de em actos", Fernando Pessoa, "Tábua Bibliográfica", *Presença*, nº 17 (1928): 250.

⁸⁷ Estes corpos que se faz (e que vê) e a de quem depois descobre os nomes. Não se trata de inventar nomes, mas de descobrir os nomes que estes corpos têm já. "Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o *via*." Por isso imagina também poder cruzar-se com esse corpo que se faz. "Mas, se amanhã eu, viajando na América, encontrasse subitamente a pessoa física de Ricardo Reis, que, a meu ver, lá vive, nenhum gesto de pasmo me sairia da alma para o corpo; estava certo tudo, mas, antes disso, já estava certo. O que é a vida?", Fernando Pessoa, 1930?, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Fernando Pessoa. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966, p. 95. (Prefácio para a edição projectada das suas obras) Assim também Lynn Hershman empresta o seu alter-ego Roberta a outros corpos. Diz-nos Robin Held: "Three years into the performance, Hershman Leeson expanded its exploration of fragmentation and multiplicity by hiring three additional women to perform as Roberta (...). In 1978 the project was further expanded as part of an exhibition of Roberta artifacts entitled *Lynn Hershman Is Not Roberta Breitmore / Roberta Breitmore Is Not Lynn Hershman*, presented at the M.H. de Young Memorial Museum in San Francisco. A Roberta look-alike contest was held at the museum (...). As the contestants vied to win, Roberta was fractured and dispersed across their bodies. (...)", Prefácio a *The Art and Films of Lynn Hershman Leeson, Secret Agents, Private I* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2005), xii-xiii.

⁸⁸ Cada heterónimo é, por sua vez, outros, porque vai mudando, vai sendo corpos. Veja-se a análise que Teresa Rita Lopes faz de Álvaro de Campos: "Campos, Álvaro de," in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, coord. de Fernando Cabral Martins (Lisboa: Editorial Caminho, 2008), 123-131.

⁸⁹ Marcel Duchamp é Rose Sélavy, Lynn Hershman é Roberta Breitmore, Eleanor Antin é Eleanora Antinova, Ria Pacqué é It e Madame, Oliver Hangl é Daniel Rose, David Bowie é Ziggy Stardust e Thin White Duke, Adrian Piper é Mythic Being. Fora aqueles que se multiplicam *ad infinitum*, em enorme jogo de espelhos, já sem nomes: Cindy Sherman, Nikki S. Lee, Tomoko Sawada, Yasumasa Morimura, Aino Kannisto, Claude Cahun, Maya Deren. Entre tantos outros.

⁹⁰ David Bowie a dizer do seu Ziggy Stardust: "I fell for Ziggy too. It was quite easy to become obsessed night and day with the character. I became Ziggy Stardust. David Bowie went totally out the window. (...) I got hopelessly lost in the fantasy", David Bowie em *The Ziggy Stardust Companion - A David Bowie Website*, "In Their Own Words," <http://www.5years.com/>. Lynn Hershman a repetir (a si mesma, a nós) *Lynn Hershman Is Not Roberta Breitmore / Roberta Breitmore Is Not Lynn Hershman* (título da exposição/extensão do projecto *Roberta Breitmore*, apresentada em 1978 no M.H. de Young Memorial Museum, São Francisco). Porque Roberta Breitmore e Lynn Hershman são corpos diferentes dessa mesma carne que se deliberou chamar legalmente Lynn Hershman. Diz-nos Robin Held: "Half a year later, in a performance at the Palazzo dei Diamanti in Ferrara, Italy, above Lucrezia Borgia's tomb, the body-in-performance Roberta was laid to rest - "exorcised," in Hershman Leeson's term - when Michelle-Roberta set fire to Roberta's photographic image. Hershman Leeson participated in the performance as herself", Prefácio a *The Art and Films of Lynn Hershman Leeson, Secret Agents*,

intensamente investido; a carne não apenas tela (corpo a fazer no que tem de exterior), mas trabalhada em profundidade (nas suas camadas, nos seus espaços fractais). Uma construção em equilíbrio. Muito dependendo, afinal, da convicção que aí se joga. E eu a ser o que construo (para mim, para os outros). Porque se "o ser é nada"⁹¹ é porque ele é (ainda que potencialmente) tudo. Eu construo-me, vou-me fazendo corpos.

Posso, então, dizer: é isto, é por aqui, quero este corpo. Que é o que faz Sophie Calle a partir de Paul Auster a partir de Sophie Calle. O jogo é complexo: em *Leviathan* (1992), Auster parte de Sophie Calle para criar a personagem Maria Turner, apropriando-se de episódios da vida da artista e de algumas das suas obras. A personagem segue depois a sua vida e cria obras *suas*. Sophie Calle lê o livro e decide inverter os papéis: desafia Auster a ser autor dos seus actos. O escritor aceita redigir as *Instructions personnelles pour Sophie Calle afin de améliorer la vie à New York (parce qu'elle me l'a demandé...)* (1994). Calle segue estas directrizes, mas não se fica por aí. Procura ajustar-se a Maria, apropriando-se, por sua vez, de certos jogos da personagem: adopta o seu regime cromático - *Le régime chromatique*, 1997) - e vive dias determinados sob o signo de letras do alfabeto - *Des journées entières sous le signe du B, du C, du W*, 1998).⁹² Mas não é por ser emprestada e deliberadamente reescrita (ou corrigida, como que em palimpsesto) que Maria é menos Sophie Calle. Calle é designação legal dessa matéria-carne, que pode ser tudo, e que aqui é animada na sua versão Maria. Porque eu sou corpos, corpos que me faço. Corpos-construção.

Private I (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2005), xiii-xiv. Exorcizar é aquilo a que chamo estranhar (desentranhando).

⁹¹ "(...) das Wesen ist ein Nichts (...)", Carl Einstein in *Bebuquin* (Berlin: Reclam, 2005), 14.

⁹² Yve-Alain Bois fala, a este propósito, de procuração: "Calle s'absente à travers de Maria d'Auster, cet alter ego qu'elle n'a pas enfanté. Elle s'applique à faire coïncider deux identités - le personnage de roman et la personne de l'artiste -, suggérant par là même que cette dernière est tout aussi fictive: c'est cela la procuração.", "La tigresse de papier" in *Sophie Calle, m'as-tu vue*, de Sophie Calle, Christine Macel, Yve-Alain Bois, Olivier Rolin, Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, 2003, p. 35.

corpos-arquivo

"Viver é ser outro. Nem sentir é possível se hoje se sente como ontem se sentiu: sentir hoje o mesmo que ontem não é sentir - é lembrar hoje o que se sentiu ontem, ser hoje o cadáver vivo do que ontem foi a vida perdida. Apagar tudo do quadro de um dia para o outro, ser novo com cada nova madrugada, numa revirgindade perpétua da emoção - isto, e só isto, vale a pena ser ou ter, para ser ou ter o que imperfeitamente somos. (...) Nunca houve esta hora, nem esta luz, nem este meu ser. Amanhã o que for será outra coisa, e o que eu vir será visto por olhos recompostos, cheios de uma nova visão.",

Bernardo Soares⁹³

Eu sou arquivo, arquivo-recordação, arquivo-memória. E também este se insinua no aqui e agora da percepção.⁹⁴ Nunca saberei ao certo onde está o quê. Estou aqui, de algum modo, e sou apreensão alimentada pelo que recordo. Mas que recordo, eu? O que vivi? Mas que vivi eu, se vou sendo corpos muitos, diversos?⁹⁵ Como recordar se não há um eu (*um* corpo)? Quem recorda o quê? O que me conto hoje acerca do que ficou para trás, é história que construo hoje a partir de um corpo (de corpos) que animo agora (estou sempre na carne, estou sempre do lado de cá)⁹⁶. Estes corpos de hoje já muito distantes desses outros corpos que fui sendo ou que imaginei ser. O eu a contar-se sempre⁹⁷, procurando arrumar tudo e desenhando limites (em mania linear e causal), impondo estruturas ao Real. Eu a construir-me narrativa de mim. Tudo tão ficcionado, afinal. Porque também recordo o que pedi emprestado, o

⁹³ Bernardo Soares, *Livro do Desassossego* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006), 114.

⁹⁴ Diz Henri Bergson: "A sua percepção, por mais instantânea, consiste portanto numa incalculável quantidade de elementos rememorados, e, para falar a verdade, toda percepção é já memória. *Nós só percebemos, praticamente, o passado*, o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro", Henri Bergson, *Matéria e Memória* (São Paulo: Martins Fontes, 2006), 176.

⁹⁵ A personagem Moscarda a perguntar: "Será que também reconhece agora que, um minuto atrás, você era outro? (...) Não só, você era mesmo outros cem, outros cem mil. E não há que fazer por isso, creia-me, nenhuma admiração. Veja antes se lhe parece que possa estar tão seguro de que hoje para amanhã será aquilo que assume ser hoje. Meu caro, a verdade é esta: são tudo fixações. Hoje fixações de um modo e amanhã de outro", Luigi Pirandello, *Um, ninguém e cem mil* (Lisboa: Cavalo de Ferro Editores, 2007), 34-35.

⁹⁶ "Wir können uns nich neben unsere Haut setzen." ("Não nos podemos colocar fora da nossa pele."), Carl Einstein, *Bebuquin* (Berlin: Reclam, 2005), 6.

⁹⁷ "Somos contos contando contos, nada.", Ricardo Reis, "Nada fica de nada. Nada somos." in *Odes de Ricardo Reis* (Lisboa: Ática, 1978), 147.

que adoptei, revivendo tudo no enorme espaço construído do meu arquivo. Serão menos minhas essas memórias? Se me coloco aí, se me abro a essas corpos, confundindo o meu espaço com o deles, fazendo-me corpo, animação, de tudo aquilo, por que hei-de falar destas memórias como menos minhas? Talvez que estas lembranças sejam "minhamente alheias"⁹⁸. E a tudo isto se soma ainda o que sonhei, imaginei, inventei - tudo a existir de igual modo para mim. A memória a ser também memória da imaginação. E a surgir, aqui e agora, arrastando tudo. E eu tudo isto. E tudo isto talvez a existir nesse espaço *entre* - entre sonhar e estar acordado - território do intervalo, do interlúdio.

É de memórias-construção que me fala Eleanor Antin. Porque se o que digo (construo) como que cria um corpo outro⁹⁹, posso sempre brincar às auto-biografias. Posso inventar narrativas, escrever-me outros corpos. Que é o que faz Antin na sua construção de *personae*.¹⁰⁰ Corpos que existem nos textos e fora deles. A auto-biografia entendida enquanto transformação. O eu a escolher uma determinada imagem e a prosseguir no trabalho de adesão, de se fazer tudo aquilo (que é, afinal, o que acontece).¹⁰¹ O eu a transformar-se em imagem auto-biográfica. A ajustar-se à história que se conta, a procurar uma coincidência. E a mudar, assim mesmo. Antin a escolher ser estes outros corpos auto-biografados e eles a existirem já, porque são outros corpos, outras animações, porque recordam, porque imaginam. E porque deles nos fica esse registo construído - esse arquivo.¹⁰² Olho as fotografias, os diários e os

⁹⁸ Expressão com que Fernando Pessoa se refere a certas figuras suas (como Bernardo Soares e o Barão de Teive: "(...) são ambas figuras minhamente alheias (...)" in *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação. Fernando Pessoa* (Lisboa: Ática, 1966), 103.

⁹⁹ Que nunca é o corpo sobre os qual se escreve, nem o corpo que escreve.

¹⁰⁰ Nos anos 70, Eleanor Antin cria quatro alter-egos: *The King*, *The Ballerina*, *The Black Movie Star* e *The Nurse*.

¹⁰¹ Diz-nos Eleanor Antin: "Autobiography can be considered a particular type of transformation in which the subject chooses a specific, as yet unarticulated image and proceeds to progressively define his self with increasing refinement which, in turn, both clarifies and makes precise the original image, while at the same time transforming the subject.", "Notes on Transformation," in *Theories and Documents of Contemporary Art*, ed. por Kristine Stiles e Peter Selz (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996), 773.

¹⁰² Antin a pensar: "If I am know mainly be hearsay, for others there is no easy way to separate myself from the public report of myself. I could therefore announce myself to be anything I wished, were it not for the accumulation of previous reports. (...) But what if I appear to press my claim in force as plain as the beard upon my face? Is not this new, more recent report, bearing the weight of visual testimony (photography, video, personal presence) more powerful than the gossip of history?", Eleanor Antin, "Notes on Transformation," in *Theories and Documents of Contemporary Art*, ed. por Kristine Stiles e Peter Selz (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996), 775.

vídeos de Eleanora Antinova - e descubro (animo) este outro corpo que Antin se fez em figura de *ballerina*.¹⁰³

corpos-imaginação

"Tudo é o que somos, e tudo será, para os que nos seguirem na diversidade do tempo, conforme nós intensamente o houvermos imaginado, isto é, o houvermos, com a imaginação metida no corpo, verdadeiramente sido. (...) O romancista é todos nós, e narramos quando vemos, porque ver é complexo como tudo.",

Bernardo Soares¹⁰⁴

Tudo é conforme eu o imagino, diz-me o poeta. Porque eu sou também e sempre imaginação. E, se assim sou, posso partir à descoberta da minha imaginação, posso convocá-la na figuração que faço de tudo. Movimentos subjectivos que são imaginativos, afinal - o Real (o *Gestalt* einsteiniano) como função da minha visão.¹⁰⁵ Mas não me interessa perder-me aí. A minha imaginação (no que implica de abertura ao fantástico, ao irreal, ao sonho) deve servir a criação de formas novas, lançando interrogações e ensaiando respostas.¹⁰⁶ Uma e outra vez.

¹⁰³ No diário *Being Antinova* (Astro Artz, 1983), Antin descreve o processo de se fazer este outro corpo, de o encontrar, como quem se vê vivendo. É todo um processo de estranhamento, aprendizagem e entranhamento que está em causa.

¹⁰⁴ Bernardo Soares, *Livro do Desassossego* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006), 56.

¹⁰⁵ Diz-nos Charles W. Haxthausen: "What Cubism renders in pictorial form, is not something that exists prior to vision, awaiting discovery as it were, but our own cognitive movements in the figuring of objects and spaces. Einstein writes: "Instead of presenting, as one did previously, a group of different objective movements, one creates a group of subjective optical movements." (Carl Einstein, *Notes on Cubism*, October 107, Winter 2004, 163-166). These movements reveal the world to be "a function of human vision", to be our own creation, and therefore, one that can be constructed differently", Charles Haxthausen, "Reproduction / Repetition: Walter Benjamin / Carl Einstein," *October* 107 (2004), 63.

¹⁰⁶ A escolha ontológica a fazer é a de partir para a construção de formas. Como diz Charles W. Haxthausen: "Such then was the veritable formalist ethics of Einstein's ontology, according to which to be an active subject means: in face of the real, of forces beyond one's control, whether within or without, not to annihilate either them or oneself - but rather to join them, as force among forces, by

Uma imaginação sempre corporal: eu a animar (habitar) tudo, a colocar-me aí nesse outro e no mundo - a partir de dentro.¹⁰⁷ Eu a imaginar-me/fantasiar-me/sonhar-me novas formas, recusando ser escravo de formas que me dão, recusando os velhos caminhos. Eu a transformar-me continuamente.¹⁰⁸ E a adesão, a construção, a revelarem-se também elas processos imaginativos. Eu a devir-tudo, via desejo, via afecto.¹⁰⁹ A minha carne a imaginar, a procurar o "ainda não-visível", o ainda não-conhecido. Eu a pensar-me sempre novo e diferente, colocando-me em todas as possibilidades. E se... eu fosse agora este outro corpo? E neste exercício "voo outro"¹¹⁰. Porque me coloco aí, porque empresto a minha carne a à animação de tudo e sou todo imaginação corporal.

Este espaço da imaginação é afinal o espaço do poético, entendido como desconhecimento de caminhos pré-definidos.¹¹¹ Espaço-imaginação, espaço-fantasia, por onde se passeia a artista Aino Kannisto, que se faz corpos de cenas que anima.¹¹²

formalising them.", "Reproduction / Repetition: Walter Benjamin / Carl Einstein," *October* 107 (2004), 21.

¹⁰⁷ A propósito da imaginação corporal, diz-me José Gil: "O "desposar" ou "plasmear" (termos preferíveis à "identificação" e "projectão" psicanalíticas) são operações complexas da imaginação, mas de uma imaginação "corporal", quer dizer cujo agente ou operador é o corpo, um certo corpo que é impossível definir e descrever aqui", *Metamorfoses do Corpo* (Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997), 181-182.

¹⁰⁸ A transformação que Carl Einstein via em Picasso: "L'homme ne dispose d'aucune ressource autre que lui-même; il est donc obligé de sauter à chaque instant au delà de son ombre, de perpétuellement inventer du nouveau. (...) Picasso se sépare continuellement de lui-même et vit dans un état de transformation permanente. (...) Son abandon fanatique aux visions qui s'imposent à lui (...), il le compense par la construction des formes", "Picasso," *Documents* 3 (1930b): 155-156, 156, 157.

¹⁰⁹ O desejo a virtualizar o corpo. "Assim, considerando o corpo como uma máquina (uma "máquina desejante"), (...) Deleuze e Guattari virtualizam o corpo: ele vai além do corpo próprio contido nos seus contornos e nas suas "vivências" como o corpo da fenomenologia. O corpo desejante de Deleuze comporta todo o virtual do seu desejo (...).

(...) Os devires - devir-animal, devir-mulher, devir-outro -, não só mostram como é necessário pensar o corpo como virtual, mas também como não-humano, vegetal, mineral, estrangeiro a si no mais íntimo de si. (...) O corpo é poder de transformação e devir - devir sensitivo, afectivo que atinge e desorganiza a unidade da consciência", José Gil, *Metamorfoses do Corpo* (Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997, 184-185.

¹¹⁰ Expressão de Fernando Pessoa em carta a João Gaspar Simões, de 11 de Dezembro de 1931 in *Correspondência (1923-1935)*. Fernando Pessoa (Lisboa: Assírio & Alvim, 1999) 255.

¹¹¹ Conforme a sugestão de José A. Bragança de Miranda: "Diria que a técnica tende a ser uma poiesis que controla as ligações, as passagens, instaurando trajectórias conhecidas e repetitivas, enquanto que a poiesis é uma techné que desconhece os caminhos e é única, singular", *Corpo e Imagem* (Nova Vega, 2008), 33.

¹¹² Diz-nos a artista: "I make constructed pictures. I build fictional scenes which I record with the camera. I act out the parts of the individuals in my pictures. However, my pictures are not self-portraits in the traditional sense. The person in the picture is a fictional narrator in the same way as there are narrators in literature. My pictures are fantasies, I represent an atmosphere or a mood through fictional persons. Fantasy is a means to speak about emotions", Aino Kannisto em Women 2003, "Artists," "Aino Kannisto," <http://www.women2003.dk/artists.php?id=46>.

Cenas em que se fotografa e a que empresta a sua carne, como se habitasse sonhos. Os corpos a resultar desses quadros que constrói (e não ao contrário). Como se tudo começasse pelo "e se...". E se... eu me colocasse agora neste outro espaço, neste outro tempo? A imaginação a ser habitada, a ser deliberadamente ouvida, trabalhada. É desta abertura ao fantástico de que me fala Carl Einstein. "Ser-se livre e audaz para a vida em várias formas".¹¹³ Porque "em mim há muita coisa e aquilo que tem mais valor é justamente o que ultrapassa os factos."¹¹⁴ Movimentos subjectivos redescobertos, exacerbados - na dança que estabelecemos com o Real. Uma abertura aos sentidos, ao momento.¹¹⁵ Assim o eu para si mesmo. Já dizia o poeta: "nada, senão o instante, me conhece"¹¹⁶. Talvez que as fotografias de Kannisto sejam estratégia de habitar sensações (e os corpos a surgirem depois). Como se ela desse "a cada emoção uma personalidade, a cada estado de alma uma alma"¹¹⁷. Estas sensações a não dependerem do que é vivido (o que é a vida?).¹¹⁸ Mas sim e sempre do que é imaginado. Imaginação "onde só afinal as coisas são"¹¹⁹. Como se o que nos fosse possível fosse, afinal, emprestar a carne às sensações, às emoções. E daqui surgirem corpos.¹²⁰ Estes corpos de Kannisto a serem outros, diferentes dos seus¹²¹, mas seus

¹¹³ Diz-nos Carl Einstein: "(...) wenn man frei und kühn zum Leben in vielen Formen ist, (...) dann geht man aufs Phantastische, das ist die Uermüdlichkeit in allen möglichen Formen." ("(...) quando se é livre e audaz para viver em várias formas, (...) vai-se para o fantástico, que é a infatigabilidade em todas as formas possíveis."), *Bebuquin* (Reclam, 2005), 19.

¹¹⁴ Diz-me Einstein: "Aber in mir ist so viel und gerade das Wertsvollste, was über die Tatsache hinausgeht." ("Mas em mim há muita coisa e aquilo que tem mais valor é justamente o que ultrapassa os factos."), *Bebuquin* (Reclam, 2005), 40.

¹¹⁵ "Nehmen wir unsere Sinne, (...) beobachten wir den Moment, der viel eigenartiger ist, (...) weil er differenziert und charakteristisch ist, gar keine Einheit hat (...)" ("Tomemos os nossos sentidos, (...) olhemos o momento, que é muito mais singular, (...) porque diferencia e é característico, não tem unidade, (...)"), *Bebuquin* (Reclam, 2005), 20.

¹¹⁶ Ricardo Reis, "Se recordo quem fui, outrem me vejo..." in *Ricardo Reis - Odes*, Coleção Poesia, Edição Ática, 1978, p. 119.

¹¹⁷ Bernardo Soares, *Livro do Desassossego* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006), 54.

¹¹⁸ Conforme o que sugere Carl Einstein: "Viel stärker, reizvoller, gefährlicher sind die Empfindungen, die keines Erlebnisses bedürfen." (Muito mais fortes, atractivas e perigosas são as sensações que não necessitam de experiências (vivências).), *Bebuquin* (Reclam, 2005), 29. Não é disto que falam Deleuze e Guattari, quando avançam a ideia de um corpo que não se fica pelas suas vivências, mas que se virtualiza via desejo?

¹¹⁹ Citação do poema "Em legítima defesa," de Ruy Belo in *Obra Poética de Ruy Belo 2* (Lisboa: Editorial Presença, 1981), 28-29.

¹²⁰ Para José Gil cada heterónimo é "um dispositivo de *sensações literárias* e da multiplicação dessas sensações" (Gil, 1987: 227 (*Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*, Lisboa, Relógio d'Água)), citação retirada de: Guimarães, Fernando, "Heteronímia," in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, coord. de Fernando Cabral Martins (Lisboa: Editorial Caminho, 2008), 333.

¹²¹ Diz-nos a artista: "I make constructed pictures. I build fictional scenes which I record with the camera. I act out the parts of the individuals in my pictures. However, my pictures are not self-portraits

ainda assim (porque a eles empresta a sua carne). E Fernando Pessoa a confessar: “(...) e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim.”¹²²

corpos-reflexo

"I never fall apart, because I never fall together.",

Andy Warhol¹²³

"(...) me propus descobrir quem eu era, ao menos para aqueles que me eram mais próximos, os chamados conhecidos, e divertir-me a desmontar de modo provocatório esse eu que eu era para eles.",

Luigi Pirandello¹²⁴

No contacto com outros eus (esses "múltiplos infinitos actuais"¹²⁵), tendo a "esquematizar" o outro a partir do que este me dá exteriormente (o modo como se anima).¹²⁶ Leio-o, assim mesmo: como superfície animada de algo que imagino

in the traditional sense. The person in the picture is a fictional narrator in the same way as there are narrators in literature. My pictures are fantasies, I represent an atmosphere or a mood through fictional persons. Fantasy is a means to speak about emotions", Aino Kannisto em *Women 2003*, "Artists," "Aino Kannisto," <http://www.women2003.dk/artists.php?id=46>. Cindy Sherman também nos fala de emoções a propósito dos seus *Untitled Film Stills*: "These are pictures of emotions personified, entirely of themselves with their own presence - not of me. The issue of the identity of the model is no more interesting than the possible symbolism of any other detail", "Untitled Statement," in *Theories and Documents of Contemporary Art*, ed. por Kristine Stiles e Peter Selz (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996), 791.

¹²² Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, carta de 13 de Janeiro de 1935, *Correspondência (1923-1935)*. Fernando Pessoa (Lisboa: Assírio & Alvim, 1999), 343.

¹²³ Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol* (London: Penguin Books, 2007).

¹²⁴ Luigi Pirandello, *Um, ninguém e cem mil* (Lisboa: Cavalo de Ferro Editores, 2007), 24.

¹²⁵ "Ver alguém, olhar um corpo humano vivo que passa na rua é olhar o infinito. Estamos constantemente rodeados de múltiplos infinitos actuais que esburacam a paisagem, e a transformam", José Gil, *Metamorfoses do Corpo* (Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997), 161.

¹²⁶ Diz José Gil: "A relação de signo, ou relação semiótica, começa por um equívoco: os sinais exteriores, as "indicações" são tomadas pela coisa mesmo. ou seja, pelo interior, pela emoção, sentimento, pensamento vividos. A expressão é tomada pelo expresso. A esta encarnação das "noções"

encontrar em profundidade. Misturo essas impressões às que já trazia (nunca chego ao outro "de mãos vazias") e é nessas expectativas que do outro construo (o "outro" que faço do outro), que o procuro. Como se eu o repetisse, eternamente. O esboço a guiar-me. Forma que imponho e que procuro ajustar ao outro, com que procuro vesti-lo. "Equívoco" que nasce do "esgueire"¹²⁷ e que preciso de destruir, uma e outra vez, recusando a repetição de uma identidade que não existe e abrindo-me à diferença. Trabalho em processo contínuo. Porque se o outro é sempre o "meu" outro (enquanto é para mim), posso trabalhá-lo no informe que é, para que ele me surja novo a cada instante. Devo "caçar-me" uma e outra vez na imposição de formas e lançar-me à descoberta (criação) de formas novas.

Andy Warhol multiplica-se em imagens de si¹²⁸, disponibilizando-se a toda e qualquer projecção. Por isso nos diz que está ali e apenas ali, à superfície das imagens¹²⁹, que é nosso para com ele fazermos o que quisermos.¹³⁰ Tantos Warhols. Um para cada um de nós. E nenhum Warhol por detrás. O que posso fazer é recusar essa forma primeira que dei ao outro (esquema), procurando caminhos novos para o eu. Warhol a desafiar-me a isso, para que eu perceba que ele é função da minha visão e que o posso sempre construir de outra forma. O meu olhar virado contra si mas com a possibilidade de se trabalhar no infinito, de não se ficar por nenhuma cristalização.

E tudo dependendo, afinal, do que de mim faço. De me entender também a mim como informe. De me aceitar perdido no labirinto de espelhos em que tudo se transforma. E eu espelho de tudo. E sem me conseguir espelhar.¹³¹ É também disto que me fala Warhol: desta incapacidade do eu se representar a si próprio. Warhol a

de que fala Proust, chamemos "esquematisação". O interior é esquematizado pelo exterior", *Metamorfoses do Corpo* (Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997), 149.

¹²⁷ "O efeito maior do esgueire é o equívoco, é tomar-se o exterior pelo interior.", José Gil, *Metamorfoses do Corpo* (Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997), 149.

¹²⁸ Das quais destaco as *photo-booth portraits* dos anos 60 e os auto-retratos em *drag* dos anos 80.

¹²⁹ "If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface of my paintings and films and me, and there I am. There's nothing behind it.", Andy Warhol, "Warhol in His Own Words: Untitled Statements," in *Theories and Documents of Contemporary Art*, ed. por Kristine Stiles e Peter Selz (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996), 340.

¹³⁰ "Andy Warhol cultivated himself as pure surface which could be played upon at will. He deliberately extinguished his own self and story, and subjected himself to a variety of projections that fell on his person from outside and, as it were, wrote themselves upon him", Barbara Steiner e Jun Yang, *Autobiography* (London: Thames & Hudson, 2004), 19.

¹³¹ "Ich bin ein Spiegel (...) Aber hat ein Spiegel sich je gespiegelt?" ("Eu sou um espelho? (...) Mas já algum espelho se espelhou?"), Carl Einstein, *Bebuquin* (Reclam, 2005), 4.

desafiar-nos a nós, espectadores, a emprestar-se a toda e qualquer projecção. Warhol a trabalhar no sentido de permitir toda e qualquer projecção. A apagar-se desmultiplicando-se. E a ser tudo aquilo e nada daquilo.

corpos-rosto

"Como eu, sem dúvida, outros escrevem para não ter mais rosto. Não me pergunte quem sou eu e não me diga para continuar o mesmo: é uma moral do estado civil; rege os nossos papéis. Que ela nos deixe livres quando se trata de escrever.",

Michel Foucault¹³²

Do ponto de vista da minha percepção interna, pareço estar por detrás do rosto. Porque é dele que vejo, só vendo dele pedaços.¹³³ Tudo a apontar para a ideia de que é a partir daqui, deste "espaço de limiar" (entre exterior e interior)¹³⁴, que me faço (que me surjo); a carne como que prolongando esta zona indefinida.¹³⁵ O rosto crivado de entradas (os olhos, os ouvidos, o nariz, a boca), permitindo-me sentir muito, ser muitos sentidos. E estes a concentrarem-se aqui, mais do que em qualquer

¹³² Michel Foucault, *A arqueologia do saber* (Rio de Janeiro: Editora Forense, 1986), 20.

¹³³ Diz José Gil: "Se adoptarmos o ponto de vista da percepção interna, verificamos que, para cada sujeito, o espaço onde *deve* mais provavelmente situar-se o "eu" encontra-se por detrás do rosto, aparecendo este como o *écran* que separa o exterior do interior. Porque quase vemos a superfície interna do rosto, habitamos de modo permanente essa interface pois percebemos parte do nariz, das pálpebras, das sobrancelhas, às vezes das maçãs do rosto, enquanto a outra parte mergulha na escuridão *de onde vemos*, quer dizer onde estamos", *Metamorfoses do Corpo* (Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997), 154.

¹³⁴ "Ou seja, o sujeito da percepção situa-se no limite, na zona fronteira *entre* o interior e o exterior. chamemos a esta zona, *espaço de limiar*. Porque, em primeiro lugar, trata-se de uma zona, e não de uma superfície ou de uma linha: a interface define uma região, um espaço "em volume", se assim se pode dizer - que em parte se abre para o exterior, e em parte se estende para trás, nas trevas do interior. Este espaço recebe pois a luz indirecta da paisagem e ensombra-se na escuridão em que se prolonga: é um espaço intersticial, de sombras, mas de sombras vivas, com uma luz própria (a que uma certa filosofia chamou "consciência") - que ilumina pensamentos, sensações, imaginações.", José Gil, *Metamorfoses do Corpo* (Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997), 154-155.

¹³⁵ O quadro *Selbstportrait ohne Spiegel* (Auto-retrato sem espelho) de Ernst Mach (ilustração do livro *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, 1886) a dar conta do modo como o eu se vê: o enorme arco da sobrancelha a descer para o nariz e o resto do corpo como que a deslizar daí.

outra parte do corpo.¹³⁶ Tudo isto a alimentar a importância que dou ao rosto e a fazer com que aí mais procure o outro. Se o outro se esgueira, é ali que penso encontrá-lo. E faço-me sons, desenho expressões - tudo dirigido ao rosto do outro: essa "superfície particular de entrada do exterior para o interior".¹³⁷ Eu a procurar o outro por detrás do rosto.¹³⁸ E a esquematizar, antes de mais, a partir dele. A dar *um* rosto ao outro (forma violenta porque se diz uma). E a procurá-lo (esse rosto) uma e outra vez. Eu a repetir o rosto que penso que o outro tem.

Tomoko Sawada diverte-se a desmontar esse rosto único que procuramos no outro, esse rosto único que julgamos ter.¹³⁹ Em *ID-400*, série de fotografias *tipo-passe*, a artista apresenta 400 versões do seu rosto. A carne-rosto a confessar-se profundamente plástica. Sawada é todos aqueles rostos. E muitos mais. Porque rosto é forma de animar, de habitar. E não tenho um só rosto, mas muitos - tantos quantos os que possa imaginar.¹⁴⁰ Sawada a construir os seus rostos. Afinal, estou tanto aqui como em qualquer lugar. Rostos que adopto, rostos que recuso. Rostos que peço emprestados e que agem, depois, sobre outros.¹⁴¹ Rostos que construo, que imagino. E nada de concreto por detrás. Tudo indeterminação. É a esta conclusão que chega Friedl Kubelka nos seus *Year Portraits* (iniciados em 1972). O seu rosto nada

¹³⁶ O rosto a concentrar os órgãos da visão, da audição, do olfacto, do paladar e ainda a partilhar o tacto com o resto do corpo.

¹³⁷ "Se é ao rosto que me dirijo quando falo, é porque é mais do que um simples *écran* ou superfície de inscrição: tem várias camadas, possui uma profundidade própria (buraco negro). Da mesma maneira o meu rosto recebe a fala do outro protegendo-me ou deixando-a entrar até às regiões mais profundas (o inconsciente). O rosto é uma superfície particular de entrada do exterior para o interior", José Gil, *Metamorfoses do Corpo* (Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997), 167.

¹³⁸ "Por isso, quando olhamos um rosto, não fixamos nenhum ponto preciso do espaço objectivo: nem os lábios, nem os olhos, nem os cabelos; mas se neles nos detemos, é para logo saltarmos para um espaço indefinido, percorrido por movimentos finíssimos, sem pontos determinados, uma neblina invisível que envolve o rosto do outro; aí esperamos o surgimento do que buscamos, através de vibrações mínimas, imperceptíveis, que a anunciam: a alma, disseminada na atmosfera. por isso não a vemos nunca, mas a sentimos. está em parte nenhuma, ali", José Gil, *Metamorfoses do Corpo* (Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997), 162.

¹³⁹ O que também é desconstruído aqui é a adesão forçada de *um* exterior a *um* interior. Não só não há *um* exterior e *um* interior como já não nos é possível ficar aí, nessa divisão.

¹⁴⁰ "Não possuo pois um só rosto, mas múltiplos rostos. Porque o rosto não é nem uma figura objectiva desenhada na pele, nem a expressão pura e incondicionada de um interior. Mas é um sistema em equilíbrio sempre instável, que se fixa esporadicamente, numa figura ou outra da subjectividade", José Gil, *Metamorfoses do Corpo* (Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997), 171.

¹⁴¹ ""Cada um tem o rosto que merece" - isto significa apenas que o processo de subjectivação a que foi submetido resultou ou não, segundo o rosto que mostra. Porque o poder, e os seus diversos sistemas de signos, têm necessidade de produzir certos tipos adequados de subjectivação, e, assim, rostos. (...) Há caras de função (de polícia, de professor, de esposa, de escravo, de consumidor, de fruidor da cultura de massa, etc.), que não são apenas efeitos, mas agem sobre outras caras, induzindo transversalmente processos de subjectivação", José Gil, *Metamorfoses do Corpo* (Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997), 171.

apresenta de mínimo denominador comum, de essência. Múltiplos rostos e nenhuma Kubelka por detrás. O rosto a transformar-se continuamente e a ser muitos. Sempre em devir. Porque eu sou rostos. Assim mesmo: no plural. Sou os rostos que fui, que sou, que imagino, que construo, que recordo, que animo. Sou todas as actualizações a que me entrego e sou ainda todas as virtualizações que me imagine (deseje) ser. Sou "devir, devir-imperceptível, devir-outro."¹⁴²

¹⁴² "Estaremos a realizar actualmente o que toda uma geração, senão um século de arte e literatura moderna, desejou, e que exprimem bem as palavras de Michel Foucault: "Escrevo para deixar de ter um rosto?" Quer dizer, para deixar de ter uma identidade social, um estatuto, um lugar desde sempre imposto; para poder devir, devir-imperceptível, devir-outro", José Gil, *Metamorfoses do Corpo* (Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997), 172.

eu sou espaços

"A espantosa realidade das coisas
É a minha descoberta de todos os dias."

Alberto Caeiro¹⁴³

Posso pensar o espaço como algo que me acontece - uma e outra vez. Que é o mesmo que dizer que ele não conclui, que não é definitivo, que é função da minha percepção e, como tal, indeterminado. Diz-me Carl Einstein que "o maravilhoso é uma questão de treino"¹⁴⁴ e que para o ver é preciso olhar com outros olhos, não fazendo coincidir visão com percepção. Trata-se de convocar os nossos sentidos (embrutecidos pela razão)¹⁴⁵ e abrimo-nos ao momento, que é "particular" e que "não tem unidade"¹⁴⁶. Porque chegar às coisas a partir de preconceitos, procurando nelas uma identidade que julgamos encontrar em relações concordantes e repetitivas, esse é, como sugere José A. Bragança de Miranda, o caminho da *techné*. O poético não conhece caminhos pré-definidos¹⁴⁷ e "começa com a palavra outro"¹⁴⁸. "Destrói a identidade e voas rápido; mas pergunta-te se aguentarás a velocidade"¹⁴⁹. Porque a consciência de que toda a obra é ilusão de controlo, precipita-nos num abismo - o do niilismo. E é preciso saber cair, aceitando o devir, a abertura ao invisível, ao ainda não-pensado. Não é este o território poético por excelência? Onde se expressa o que se pressente existir e nos libertamos do olhar da câmara estática. Não é disto que me

¹⁴³ Alberto Caeiro, "A espantosa realidade das coisas," in *Poemas de Alberto Caeiro* (Lisboa: Edições Ática, 1946), 83.

¹⁴⁴ Carl Einstein, *Bebuquin* (Reclam, 2005), 19: "Das Wunder ist eine Frage des Trainings."

¹⁴⁵ Carl Einstein, *Bebuquin* (Reclam, 2005), 19: "Man hat bis jetzt die Vernunft benutzt, die Sinne zu vergrößern (...)." ("A razão tem sido usada para embrutecer os sentidos").

¹⁴⁶ Carl Einstein, *Bebuquin* (Reclam, 2005), 20 "(...) beobachten wir den Moment, der viel eigenartiger ist, als die Ruhe, weil er differenziert und charakteristisch ist, gar keine Einheit hat (...)." ("(...) olhemos o momento, que é muito mais particular do que a calma, porque é diferente e distinto, que não tem unidade (...)").

¹⁴⁷ José A. Bragança de Miranda, *Corpo e Imagem* (Nova Vega, 2008), 33: "Diria que a técnica tende a ser uma *poiesis* que controla as ligações, as passagens, instaurando trajetórias conhecidas e repetitivas, enquanto que a *poiesis* é uma *techné* que desconhece os caminhos e é única, singular."

¹⁴⁸ Carl Einstein, *Bebuquin* (Reclam, 2005), 15: "Das Künstlerische beginnt mit dem Wort anders." ("O artístico começa com a palavra outro").

¹⁴⁹ Carl Einstein, *Bebuquin* (Reclam, 2005), 34: "Vernichte die Identität, und Du fliegst rapide; aber fraglich, ob Du das Tempo aushalten wirst."

fala Fernando Pessoa quando diz que é preciso cercar as coisas de "uma leve aura poética de desentendimento"¹⁵⁰? Não é este o desassossego que pressente em tudo? Carl Einstein a sugerir que "as coisas talvez não coincidam para que a criatividade não adormeça"¹⁵¹. Afinal, se tudo é imagem, distância que impomos ao mundo para o pensar, ilusão de controlo, é necessário que trabalhemos para que só existam imagens no plural. Trata-se de construir o mundo activamente. Já que ele não é exterior nem dado. Perante as forças do Real (o *Gestalt* einsteiniano) não ceder ao fluxo e ser arrastado, não fugir para uma forma transcendente da nossa própria criação, mas aceitar o desafio, participando activamente na construção de formas (imagens).¹⁵²

É a este desafio que a arte responde incessantemente, atirando ao real imagens que o desafiam e que testam os seus limites. Porque o propósito da arte não é ritual nem estético - é cognitivo.¹⁵³ "O mundo é o meio para pensar."¹⁵⁴ É esse testemunho que a leitura deve aceitar, também ela. A obra, que é interpretação e cristalização, deve ser ultrapassada, para que se entre nesse espaço feito de fragmentos, de ligações errantes. Participando os leitores na sua construção das formas. *Ad infinitum*.

De volta à ideia de espaço não apriorístico. Um espaço que é, afinal, um complexo de sensações minhas, uma e outra vez. Espaço-devir, transformação, ambiguidade. Espaço habitado por corpos e que não conhece limites. Se o espaço se faz incessantemente, se ele é habitado pelo inconsciente, o que interessa não são já quaisquer movimentos objectivos (o que é isso da objectividade?). O que interessa são os movimentos subjectivos que participam na sua figuração; interessa olhar para o modo como o espaço nos surge e por nós é pensado. Porque dele só temos ideias (as

¹⁵⁰ Diz Fernando Pessoa a João Gaspar Simões (carta de 11 de Dezembro de 1931), a propósito da função do crítico: "(...) compreendendo a essencial inexplicabilidade da alma humana, cercar estes estudos e estas buscas de uma leve aura poética de desentendimento", *Textos de Crítica e de Intervenção* (Lisboa: Edições Ática, 1980), 175.

¹⁵¹ Carl Einstein, *Bebuquin* (Reclam, 2005), 40: "Aber vielleicht decken sich die Dinge nie, damit das Schöpferische nicht einschlafe."

¹⁵² Para uma análise das escolhas ontológicas em Carl Einstein ver Sebastian Zeidler, "Life and Death from Babylon to Picasso: Carl Einstein's Ontology of Art at the Time of Documents," in *Papers of Surrealism* 7 (2007), <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal7/index.htm>.

¹⁵³ Conforme o sugerido por Charles W. Haxthausen: "(...) the central tenet of Einstein's theory of art: in its highest determination art's purpose is neither aesthetic nor ritualistic but cognitive; i.e., art's defining function is the figuring of human vision (...)", "Reproduction / Repetition: Walter Benjamin / Carl Einstein," *October* 107 (2004), 54.

¹⁵⁴ Carl Einstein, *Bebuquin* (Reclam, 2005), 10: "Die Welt ist das Mittel zum Denken. Es handelt sich nicht um Erkennen (...)" ("O mundo é o meio para pensar. Não se trata de reconhecer (...)).

tais imagens com que o trabalhamos). Ideias que surgem de eus incorporados, carne com a carne do mundo e das coisas. Imagens-sintoma, como diria Didi-Huberman, "descontentes da representação",¹⁵⁵ oferecendo-me espaços outros no "presente da apresentação"¹⁵⁶. Não é esta a dimensão de infinito de que fala Apollinaire? Que tudo dota de plasticidade?¹⁵⁷ "Raspar a tinta com que me pintaram os sentidos"¹⁵⁸ e sentir "todo o meu corpo deitado na realidade"¹⁵⁹. Não é disso que se trata aqui?

Que espaços são esses que a arte atira na minha direcção? E como os recebo eu? Como os leio? Encurvo o meu espírito nesse trabalho, como me diz Barthes¹⁶⁰, convoco obras, enceno diálogos. Trata-se de dar forma, uma e outra vez, de procurar ecos, sugestões. Dos movimentos subjectivos de quem cria para os meus movimentos subjectivos na formação de outras ideias de espaço. Trabalho de destruição e de criação. Que nunca conclui. Jogo de faz-de-conta. Entrada nesse espaço outro de que me fala Carl Einstein - entre o consciente e o inconsciente, entre o sonho e o estado de

¹⁵⁵ "If the image is a symptom – in the critical rather than the clinical sense of the term –, if the image is a discontent in representation, it is in that it indicates a future of representation, a future that we know not yet how to read, nor even describe," Georges Didi-Huberman, "Picture = Rupture: Visual Experience, Form and Symptom according to Carl Einstein," *Papers of Surrealism* 7 (2007), <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal7/index.htm>.

¹⁵⁶ "What temporal concretion do we form when we are engaged in the act of looking, in visual experience? Of which temporal concretion does the image at that moment make us a gift? Firstly, a very strange kind of *present*: this is not the present of 'presence' – if by that one means the presence of classical metaphysics rightly called into question by Derrida –81 but the present of *presentation*, which imposes itself before us with greater sovereignty than representational recognition itself (...). Now, to speak of *presentation* – as one speaks of *formation* – is to speak of process, and not stasis", Georges Didi-Huberman, "Picture = Rupture: Visual Experience, Form and Symptom according to Carl Einstein," *Papers of Surrealism* 7 (2007), <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal7/index.htm>.

¹⁵⁷ "Without entering into mathematical explanations pertaining to another field, and confining myself to plastic representation as I see it, I would say that in the plastic arts the fourth dimension is generated by the three known dimensions: it represents the immensity of space eternalized in all directions at a given moment. It is space itself, or the dimension of infinity; it is what gives objects plasticity", Guillaume Apollinaire, "The New Painting: Art Notes," in *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, ed. por Charles Harrison e Paul Wood (Oxford: Blackwell Publishers, 2002), 188.

¹⁵⁸ Alberto Caeiro, "Deste modo ou daquele modo," in *Poemas de Alberto Caeiro* (Lisboa: Edições Ática, 1946), 68.

¹⁵⁹ Alberto Caeiro, "Sou um guardador de rebanhos," in *Poemas de Alberto Caeiro* (Lisboa: Edições Ática, 1946, p. 39).

¹⁶⁰ "Quando leio acomodo, não apenas o cristalino dos meus olhos mas também o do meu intelecto, para captar o bom nível de significação (aquele que me convém). Uma linguística fina não deveria já tratar das "mensagens" (para o diabo com as "mensagens"!) mas destas acomodações, que procedem indubitavelmente por níveis e limiares: cada um de nós *encurva* o seu espírito, tal como um olho, para apreender na massa do texto *essa inteligibilidade* de que necessita para conhecer, para desfrutar, etc. Nisso a leitura é um trabalho: há um músculo que a encurva", Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes* (Lisboa: Edições 70, 1976), 162

vigília, e de onde a imagem-sintoma retira o seu poder de "ser ainda não-visível"¹⁶¹. Espaço intervalo, interlúdio pessoano (de onde o poeta forja as suas ficções¹⁶²). Espaço nem interior nem exterior. Espaço *entre*.

Porque eu sou espaços.

espaços-inscrição

Falar de espaço é falar de geo-grafia. De como o espaço é representado, trabalhado, pensado. E é falar de lugares, sítios, que são as individuações que damos ao espaço. É falar de arquitectura, de desenho urbano, ao serviço de ideologias. Não se trata apenas de proteger os corpos, as comunidades, mas de dominar e disciplinar. É que os espaços produzem sensações, sentidos, emoções. E fazem-no subliminarmente, sem que nos demos conta do permanente diálogo que entretêm com os nossos corpos. Como nos diz Jorge Cruz Pinto, "(...) dada a capacidade retórica subliminar de impacto social, a arquitectura e o desenho urbano, para além dos seus papéis simbólicos, têm sido desde sempre as expressões preferidas de vários poderes políticos, religiosos e económicos"¹⁶³. Os espaços, com a sua linguagem arquitectónica de elementos formais repetitivos, são sistemas de representação, enquadrando toda a nossa experiência. São sistemas de inscrição, penetrando a nossa carne e forçando-a a mover-se, a agir, a sentir e a pensar de determinadas formas.

É essa inscrição do espaço nos corpos que Ilya Kabakov reencena nas suas "instalações totais"¹⁶⁴. Em *The Toilets* (trabalho apresentado na *Documenta* de Kassel,

¹⁶¹ "For Carl Einstein, what opens itself in the image, what the image takes its power of 'being not yet visible' from, proceeds from an intermediate zone between dream and waking – according to a new analogy with the category of 'reawakening' used by Walter Benjamin to describe the dialectical image. Therefore, what is opened in this 'reawakening' of the image remains in the order of a non-knowledge: the symptom-image is above all a *destiny-image*, in the metapsychological sense of the term", Georges Didi-Huberman, "Picture = Rupture!: Visual Experience, Form and Symptom according to Carl Einstein," *Papers of Surrealism* 7 (2007), <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal7/index.htm>.

¹⁶² Referência a *Ficções do Interlúdio*, título com que Fernando Pessoa pensava reunir as obras dos seus principais heterónimos.

¹⁶³ Jorge Cruz Pinto, "O espaço-limite da arquitectura," *Revista de Comunicação e Linguagens Espaços* 34-35 (2005): 228.

¹⁶⁴ Diz-nos Lev Manovich: "Segundo Kabakov, na maior parte das instalações "o observador está completamente livre porque o espaço que o envolve e à instalação é completamente indiferente à instalação que contém" (Ilya Kabakov, *On the "Total Installation"*, Bona, Cantz Verlag, 1995, p. 125).

em 1992) entro numa réplica de uma casa-de-banho comunitária da ex-União Soviética, feita pequeno apartamento, mas mantendo a divisória sanitária - sem portas, um buraco no chão. O espaço guarda rastros da actividade dos seus ocupantes, que ameaçam voltar a qualquer momento. Mas agora é o meu corpo que faz as vezes desses outros, é o meu corpo que anima este espaço. Penso em como será viver aqui, faço-me imaginação corporal. E nesse gesto é todo o meu corpo que se encolhe. Que ideias tenho eu de intimidade, de privacidade, de espaço doméstico? Que formas são essas de habitar, em que normalmente não penso? O que é que de mim resulta destas formas instituídas? Que conceitos são esses que os espaços comunicam e que inscrevem em nós? Sou toda eu que estou em causa aqui, é todo o meu modo de agir, de pensar, de sentir. Le Corbusier a dizer: "l'architecture c'est emouvoir"¹⁶⁵. Que sinto eu neste outro espaço? Que sinto nos espaços? E Ruy Belo a perguntar-me, de dentro da minha cabeça e via experiência incorporada da instalação de Kabakov: "Que resto dás? / Ou porventura deixas algum rasto?"¹⁶⁶

Mas é de diálogo que se trata, não de monólogo (respondo-lhe). Se é certo que os espaços produzem corpos, também estes se inscrevem nos espaços, marcando-os, reinventando-os, recriando-os. É também isso que está em causa no gesto em que a arte abandona a verticalidade e a tela e invade o espaço. Cabe a cada um de nós responder ao desafio. Interpelando o espaço directamente. Ouvindo o que o nosso corpo tem a dizer. Pensando e sonhando outras formas de habitar, de estar. Porque eu também sou espaços.

Em contraste, ao criar um espaço fechado e isolado, com proporções, cores e iluminação cuidadosamente escolhidas, dentro do espaço maior de uma galeria ou museu, Kabakov pretende "imersão" completamente o observador na sua instalação. Chama a este tipo de instalação "uma instalação total", "Espaço Navegável," *Revista de Comunicação e Linguagens, Espaços* 34-35 (2005): 125.

¹⁶⁵ Jorge Cruz Pinto, "O espaço-limite da arquitectura," *Revista de Comunicação e Linguagens Espaços* 34-35 (2005): 228.

¹⁶⁶ Ruy Belo, "Ácidos e Óxidos," in *Obra Poética de Ruy Belo* 1 (Lisboa: Editorial Presença, 1981), 115.

espaços-memória

"Já não se trata de falar do espaço e da luz, e sim de fazer falarem o espaço e a luz que aí estão."

Maurice Merleau-Ponty¹⁶⁷

Os espaços lembram. São suporte mnemónico intenso. Todos desejo. Porque os marcamos na nossa forma de habitar e porque eles nos marcam a nós, diria, não que recordamos em função deles, mas que recordamos com eles. É de diálogo-memória que falo. É como se os espaços convocassem tempos outros, se fizessem esses tempos. Uma simultaneidade estranha pressentida na matéria e que arrasta consigo outros corpos e outros objectos. Os nossos sentidos por vezes nesse outro tempo, no mesmo espaço mas deslocado. Ou noutro espaço. Traços, rastros, o meu corpo aqui e não aqui. Será este o espaço *entre* de que falam Carl Einstein, Fernando Pessoa e Luigi Pirandello (cada qual a seu modo, como diria o último¹⁶⁸)? Entre o sonho e o estado de vigília, entre o inconsciente e o consciente. Nem exterior nem interior. Ele mesmo, assim mesmo - entre. Porque não estou aqui no momento presente. Nem estou aí, no espaço da recordação. Estou entre os dois. A memória a insinuar-se aqui e ali, parecendo habitar a carne das coisas e dos seres, à espera. Proust a viajar por outros tempos. E todos os espaços a caberem no seu quarto.

Em *Moll 31* (1995), Wiebke Loeper olha imagens fotográficas da sua infância e procura os espaços para os fotografar. Os mesmos enquadramentos fazem a ponte entre as imagens do antes e do depois. A pergunta que se repete é sempre: até que ponto é que os espaços lembram? E nós com eles? Será possível que o espaço concentre em si todos os tempos? Mesmo os futuros? Numa espécie de simultaneidade absoluta. O que é que existe mais agora? E porquê? O que é os corpos têm a dizer sobre isso? Porque a verdade é que fazemos o culto e o luto dos espaços também por via deste diálogo-memória que mantemos com a matéria das coisas. Penso agora em mapas afectivos. Nos espaços feitos memória viva da minha experiência. Nos sítios que gosto e não gosto de visitar. E porquê. E lembro Ruy

¹⁶⁷ Maurice Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*; citação retirada de Romy Castro, "No espaço nomeado de Mark Rothko," *Revista de Comunicação e Linguagens* 34-35 (Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2005), 201.

¹⁶⁸ Referência à peça *Ciascuno a suo modo* (1924) de Luigi Pirandello.

Belo: "(...) / A cidade é a mesma e no entanto / há portas que não posso atravessar / sítios que me seria doloroso outra vez visitar / onde mais viva do que antes tenho medo de encontrar-te / (...)".¹⁶⁹ Porque o mapeamento que faço é afectivo. E é todo o meu desejo que aqui está em causa.

espaços-imaginação

Eu imagino espaços. Consciente e inconscientemente. Nem sei onde colocar o quê. Tudo se confunde. A minha percepção é constantemente alimentada pela imaginação, que, à semelhança do que faz a memória (como demonstra Bergson em *Matéria e Memória*), completa os quadros que faço do mundo e das coisas. Posso dizer, então, que habito os espaços também nessa dimensão imaginativa. E que os crio, a meu modo. Será disto que me fala Carl Einstein no seu *Bebuquin*? Será isto a que se refere como alucinação tectónica? A capacidade de imaginar (inconsciente ou não) feita força produtiva? A invenção de formas nas formas?

Jun Yang passeia-se por aqui. Pela mistura ambígua que alimenta a figuração dos espaços. Em *Qilai! Qilai! Qilai! (Arise! Arise! Arise!, 2001)*, o artista tenta reconstruir o local onde nasceu e que deixou aos quatro anos de idade. A cidade que reconstitui é um espaço novo, resultado de uma mistura de *inputs*: imagens mediáticas, histórias, memórias, experiências de outras cidades (de outros espaços). Seja como for, é esta a cidade que imagina. O espaço de *Qilai! Qilai! Qilai!* a existir para Yang. (Não nos diz Roland Barthes que o livro que não leu existe do mesmo modo para ele? Porque o imagina.¹⁷⁰) E não é sempre assim? Não são os espaços como os imaginamos? E não imaginamos nós mais espaços do que aqueles que visitamos?

¹⁶⁹ Ruy Belo, "Em legítima defesa," in *Obra Poética de Ruy Belo 2* (Lisboa: Editorial Presença, 1981), 28-29.

¹⁷⁰ "O Livro que não li e que muitas vezes me é dito antes mesmo de ter tempo de o ler (razão pela qual talvez eu não o leia), esse livro existe do mesmo modo que o outro; tem a sua inteligibilidade, a sua memorabilidade, o seu modo de acção. Não teremos nós suficiente liberdade para receber um texto fora de toda a letra?", Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes* (Lisboa: Edições 70, 1976), 122-23.

espaços-casa

"A arte começa não com a carne, mas com a casa; eis porque a arquitectura é a primeira das artes."

Gilles Deleuze e Félix Guattari¹⁷¹

Leio casas. À procura dos outros que nelas se inscrevem, dos seus rastos, de qualquer coisa que compense a experiência indirecta que deles tenho. O outro esquia-se, esgueira-se, como nos diz José Gil¹⁷², e desse esgueire, que marca toda a relação com outro corpo, resulta aquilo a que o autor se refere como equívoco, entendido enquanto tendência para tomar o seu exterior pelo interior, a expressão pelo expresso¹⁷³. E se esquematizo o outro a partir dos sinais exteriores do seu corpo (esquematização que nunca é total), não o esquematizo também a partir desse seu espaço *íntimo* que é a casa? A partir desse outro exterior? A casa parece dizer-me algo. É espaço colonizado pelo corpo que a habita - espaço desenhado, organizado, preenchido por esse outro. Abro-me à casa e ao que me pode dizer. Mais do que noutro lugar é aqui que procuro o outro, é aqui que julgo encontrá-lo um pouco mais. Rastos dos corpos, o tempo marcado no espaço - a minha atenção faz-se outra neste espaço interior de um eu.

É a minha forma de habitar a casa que aqui está em causa. E, porque procuro fazer da casa a *minha* casa - desejando uma coincidência qualquer, como se a casa me devesse dizer -, projecto no outro essa forma de estar no espaço íntimo, de nele se inscrever. E pergunto à casa pelo corpo. Leio a casa. E a casa faz-se outras. A minha leitura anima-a e eu sou animado por ela. Talvez que todas as casas que vivi, que imaginei, que sonhei, participem desta leitura. Todas concorrendo umas com as outras, emprestando-se coisas, fazendo-se ouvir.

¹⁷¹ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O que é a filosofia?* (Lisboa: Editorial Presença, 1992), 164.

¹⁷² José Gil, *Metamorfoses do Corpo* (Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997), 148: "Percepcionar um corpo outro significa, antes de mais, sofrer uma esquia e compensá-la com um equívoco. Esquia: a experiência vivida de outrem escapa à minha vista, esgueirando-se por entre os sinais que vai animando no visível - expressões do rosto, gestos, palavras, movimentos do corpo."

¹⁷³ José Gil, *Metamorfoses do Corpo* (Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997), 149: "O efeito maior do esgueire é o equívoco, é tomar-se o exterior pelo interior. O que implica a própria constituição do "interior" enquanto tal. A relação de signo, ou relação semiótica, começa por um equívoco: os sinais exteriores, as "indicações" são tomadas pela coisa mesmo. Ou seja, pelo interior, pela emoção, sentimento, pensamento vividos. a expressão é tomada pelo expresso."

Quando Lynn Hershman se faz *Roberta Breitmore* (1974-1978) este outro corpo¹⁷⁴ pede o seu espaço. É toda uma outra colonização que aqui está em causa. Como se o eu dependesse, de algum modo, desta construção (para si mesmo?). É também isto que Hershman quer descobrir neste fazer-se outra. *Roberta* será (é) também uma determinada forma de habitar, ocupar e navegar o espaço. Roberta-devir. Devir-espaço também.

E, lembrando esse Moscarda do livro de Pirandello¹⁷⁵ que se descobre um para cada um dos outros, imagino agora que sou um para cada um dos espaços. Que sou mesmo muitos para cada um deles.

espaços-corpo

"E eu, verdadeiramente eu, sou o centro que não há nisto senão por uma geometria do abismo; sou o nada em torno do qual este movimento gira, só para que gire, sem que esse centro exista senão porque todo o círculo o tem."

Bernardo Soares¹⁷⁶

O espaço que vejo é ocupado por corpos, corpos que viso na minha comunicação com o mundo. Do interior dos corpos, que adivinho a partir do recorte do corpo no espaço, pouco sei. O outro esquia-se, como me diz José Gil. Por isso o procuro, apoiando-me em sinais exteriores. E esquematizo este espaço, este recheio, a partir do que encontro. José Gil fala-me desse equívoco que é a construção de um interior a partir do exterior. De algum modo, empresto esse modo de leitura a tudo, apoiando-me em muito mais do que o corpo do outro. Leio o mundo também em função dessa relação com o outro, assente no esgueiro, na esquia. Uma ideia de interior que é projectada no mundo em geral. Como nos diz José Gil, não se trata da procura de um "sentido" ou de uma "essência", mas de um contacto vital. O que

¹⁷⁴ Digo outro corpo porque me parece que se trata de uma outra individuação da carne de Hershman, como parecem comprovar os estudos para a construção da *persona* (*Roberta's Construction Chart #1*, 1975 e *Roberta's Construction Chart #2*, 1975) e os quadros de linguagem corporal de Roberta Breitmore (*Roberta's Physical Stance #2*, 1976 e *Roberta's Body Language Chart*, 1978).

¹⁷⁵ Referência a *Um, ninguém e cem mil* de Luigi Pirandello (Lisboa: Cavalo de Ferro Editores, 2007).

¹⁷⁶ Bernardo Soares, *Livro do Desassossego* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006), 233-234.

procuro é entrar em contacto, é misturar substâncias. E é essa procura de uma interioridade em abismo, espaços fractais encaixados uns nos outros, que estendo à minha leitura de tudo, procurando colocar-me aí nesses outros espaços que apreendo. O meu corpo presente em tudo, participando de tudo, porque toda a percepção depende dele, porque toda a leitura é necessariamente incorporada. Um centro que não o é verdadeiramente (como sugere Bernardo Soares). Um centro que não é o de um eu exterior ao mundo, um eu coeso e autónomo (aquilo a que Amelia Jones se refere como sujeito cartesiano). Um centro de que é preciso suspeitar uma e outra vez. Não é nisto que a arte contemporânea mais tem insistido?

Em *Hemidemisemiquaver* (2000), Susan Silton parte à descoberta de um outro modo de ver o mundo. Munida de uma câmara, em jeito de apêndice corporal (ao nível do olhar e do comprimento do braço), a artista faz o seu corpo rodar velozmente. As imagens resultantes deste abandono físico perturbam o equilíbrio e a procura de sentido de quem as olha. Como nos diz Amelia Jones, Silton "adopta a estratégia de centramento para melhor a repudiar"¹⁷⁷. O centramento do corpo e da câmara são questionados, sugerindo-se uma instabilização permanente, um abandono ao *descontrolo* do corpo que assim se abre a outras formas de estar no mundo¹⁷⁸. Porque, como me diz Carl Einstein no seu *Bebuquin*, "a forma, o corpo, é apenas um meio, uma forma expressiva e um mau instrumento"¹⁷⁹. Lançar a suspeita sobre o interior desse espaço que ocupo, entender o olhar que dele resulta como incorporado e interessado, é, assim, abrir-me a outras formas de entender o mundo, de entender o espaço, de entender os corpos que o habitam. Será este o espaço *entre* de que me falam Carl Einstein, Fernando Pessoa e Luigi Pirandello? Um espaço entre inconsciente e consciente, entre sonho e vida. Será disso que Silton me fala quando se

¹⁷⁷ "(...) *hemidemi*, which was filmed by Silton, who held a camera on the streets of Los Angeles and New York and twirled in space, adopts a strategy of centering only to repudiate it altogether. Positioning herself in one place, Silton spins her body around so as to remove any belief in the instrumental capacity of this bodily / camera centering to make sense of the world. The result is seductive and yet vertiginous, as the viewer too, spins in identification with Silton/the camera", Amelia Jones, *Self/Image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject* (London, New York: Routledge, 2006), 118.

¹⁷⁸ Acrescenta Amelia Jones: "In *hemidemi*, Silton produces a new posturban subject who is nominally "centered" yet radically dissolved in effect. (...) proposing a new way of seeing and being that embraces the uncertainties and disorder of the cities of the twentieth and twenty-first centuries", *Self/Image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject* (London, New York: Routledge, 2006), 119-20.

¹⁷⁹ Carl Einstein, *Bebuquin* (Reclam, 2005), 29: "Und die Form, der Körper, das ist doch nur ein Mittel, eine Ausdrucksform und ein schlechtes Instrument".

refere a esse espaço intersticial que pressente e aqui activa? Espaço entre "clareza e desorientação", "abstracção e representação", "movimento e estase", "verdade e ficção", "presença e ausência"¹⁸⁰. Perda de fronteiras, de limites. Não é a arte, como nos diz Pessoa em sonho sensacionista, "a aspiração do indivíduo a ser o universo", universo que é, afinal, "coisa imaginada"? Não se trata, então, de abolir "o dogma da objectividade", sendo a obra de arte "uma tentativa de provar que o universo não é real"?¹⁸¹

espaços-imagem

Tudo são imagens. O que tenho do espaço são apenas imagens, que surgem a toda a hora, que constantemente trabalho. Mais do que resultantes da minha percepção, da minha experiência directa, o meu corpo é confrontado com imagens de uma cultura que abraçou o espaço. Tudo é mapeado, cartografado, manipulado. É desta ubiquidade que me fala Paul Valéry? O arquivo cresce a todo o momento, alimentado pela navegação do corpo no espaço, mas, mais do tudo, pelas navegações e espacializações que a tecnologia nos oferece. Mais do que nunca, já não sei onde está o quê. As imagens, contaminadas ainda pela memória e pela imaginação, a insinuarem-se em toda a nossa experiência do espaço. Associações e comparações constantes, a experiência directa a ser enquadrada a partir destes espaços que a cultura mediática trabalha e sugere. Não se percebendo bem onde começa e acaba o quê. Uma outra forma de entender e de navegar o espaço que resulta da cultura tecnológica

¹⁸⁰ Diz-nos Siltón, a propósito de *Hemidemisemiquaver* em <http://www.performancestudies.ucla.edu/extensionsjournal/silton.htm>: "*Hemidemisemiquaver* speaks, on one level, to the human desire to alter one's physical and/or mental reality—to lose a measure of control—both to reconfigure one's presumptions and to either intensify or simply tweak one's sensations. It is my intention in much of my work to activate the ambiguous, uncomfortable, and sometimes exhilarating space of the in-between, an intention readily apparent in the piece: between clarity and disorientation, abstraction and representation, motion and stasis, truth and fiction, presence and absence. From this tenuous site of the interstitial, I seek to challenge or redirect our impulse to control or categorize nature (topographical and human) as we perceive it, and even to challenge or redirect perception itself."

¹⁸¹ "3. 1ª regra: sentir tudo de todas as maneiras. Abolir o dogma da personalidade: cada um de nós deve ser muitos. A arte é aspiração do indivíduo a ser o universo. O universo é uma coisa imaginada: a obra de arte é um produto de imaginação. A obra de arte acrescenta ao universo a quarta dimensão de supérfluo. (?????) 4. 2ª regra: abolir o dogma da objectividade. A obra de arte é uma tentativa de provar que o universo não é real", Fernando Pessoa, "1. A sensação como realidade essencial," in *Pessoa Inédito* (Lisboa: Livros Horizonte, 1993), p. 141.

da sociedade de informação. Anne Friedberg fala-nos deste outro modo de percepção, a que chama de "contemplação virtual mobilizada", que combina "uma percepção recebida mediada por uma representação" e uma viagem "numa *flânerie* imaginária através de um "outro espaço" ou de um "outro tempo" imaginários".¹⁸² O que aqui me interessa é essa ideia de navegação pelo espaço mediado tecnologicamente, que afecta a nossa navegação pelos espaços físicos ou imaginados e, assim, a nossa percepção dos mesmos. Se o cinema, como nos diz Manovich, virtualizou a combinação de percepção e movimento através do espaço, hoje os *new media* oferecem possibilidades únicas de visualização espacial e navegação pelo espaço, que fazem deste um novo meio, uma nova ferramenta de trabalho. Estas experiências do *cyberflâneur* (ou *flâneur* virtual) criam expectativas e modos outros de habitar e navegar o mundo.¹⁸³ Mais do que nunca, o espaço é hoje entendido (na nossa cultura informática) como sendo atravessado pelo corpo que o habita. E é por isso que, conforme o sugerido por Manovich, o espaço navegável também deve ser encarado como um desafio. O que está em causa é a abertura a formas outras de pensar, habitar e navegar o espaço. E todo o potencial político que estas transportam.

Em *Legible City* (1988-1991), Jeffrey Shaw oferece-nos uma viagem de bicicleta através de um espaço virtual: uma cidade feita de letras a 3D. O mapa é o de cidades que existem (Nova Iorque, Amesterdão, Karlsruhe), mas aqui os edifícios são substituídos por letras 3D (à escala dos edifícios), fragmentos de textos de arquivos históricos destas cidades. A navegação deste espaço é, assim, verdadeiro percurso de leitura. Se Shaw literaliza a leitura que fazemos dos espaços, também nos fala de outras formas de imaginar o espaço. E de fazê-lo mais nosso. Porque eu sou espaços.

¹⁸² Anne Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Post-Modern* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1993), 2; citação retirada de Lev Manovich, "Espaço Navegável," *Revista de Comunicação e Linguagens, Espaços* 34-35 (2005): 130.

¹⁸³ Diz-nos Lev Manovich: "Enquanto o sujeito da sociedade moderna procurava um refúgio do caos do mundo real na estabilidade e no equilíbrio da composição estática de um quadro, e mais tarde nas imagens do cinema, o sujeito da sociedade de informação encontra a paz em saber que pode deslizar sobre campos infinitos de informação, localizando qualquer pedaço de informação com o clique de um botão, fazendo *zoom* em sistemas de redes ou em ficheiros. O seu consolo não é o equilíbrio de cores e formas mas sim a variedade de operações de manipulação de informação ao seu dispor", "Espaço Navegável," *Revista de Comunicação e Linguagens, Espaços* 34-35 (2005): 131.

BIBLIOGRAFIA E WEBLIOGRAFIA DOS TEXTOS-FRAGMENTOS

- Antin, Eleanor. "Notes on Transformation." In *Theories and Documents of Contemporary Art*, ed. por Kristine Stiles e Peter Selz, 773-75. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996.
- Apollinaire, Guillaume. "The New Painting: Art Notes." In *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, ed. por Charles Harrison e Paul Wood, 188-89. Malden, Oxford: Blackwell Publishing, 2002.
- Barthes, Roland. *A Câmara Clara*, Lisboa: Edições 70, 1981.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Lisboa: Edições 70, 1976.
- Belo, Ruy. *Obra Poética de Ruy Belo 1*. Lisboa: Editorial Presença, 1981.
- Belo, Ruy. *Obra Poética de Ruy Belo 2*. Lisboa: Editorial Presença, 1981.
- Bergson, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- Bois, Yve-Alain. "La tigresse de papier." In *Sophie Calle, m'as-tu vue*, de Sophie Calle, Christine Macel, Yve-Alain Bois, Olivier Rolin, 29-40. Paris: Éditions du Centre Pompidou / Éditions Xavier Barral, 2003.
- Bowie, David. *The Ziggy Stardust Companion - A David Bowie Website*. <http://www.5years.com/>.
- Bragança de Miranda, José A. *Corpo e imagem*. Lisboa: Nova Vega, 2008.
- Caeiro, Alberto. *Poemas de Alberto Caeiro*. Lisboa: Edições Ática, 1946.
- Campos, Álvaro. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Edições Ática, 1969.
- Castro, Romy. No espaço nomeado de Mark Rothko. *Revista de Comunicação e Linguagens* 34-35 (2005): 195-207.
- Cocteau, Jean. *La Voix Humaine*. London: Vision Press, 1979.
- Crimp, Douglas. "The Photographic activity of postmodernism." *October* 15 (1980): 91-101.
- Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. *O que é a filosofia?* Lisboa: Editorial Presença, 1992.

Didi-Huberman, Georges. "Picture = Rupture': Visual Experience, Form and Symptom according to Carl Einstein." *Papers of Surrealism*, no. 7 (2007), <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal7/index.htm>.

Einstein, Carl. *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*. Berlin: Reclam, 2005.

Einstein, Carl. *Georges Braque*. Paris: Les Chroniques du Jour, 1934.

Einstein, Carl. L'enfance néolithique. *Documents* 8 (1930a): 475-483.

Einstein, Carl. Picasso. *Documents* 3 (1930b): 155-157.

Foucault, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.

Foucault, Michel. "On the genealogy of ethics: an overview of work in progress." In *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow, 340-72. New York, Toronto: Penguin Books.

Gil, José. *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997.

Haxthausen, Charles. Reproduction / Repetition: Walter Benjamin / Carl Einstein. *October* 107 (2004): 47-74.

Held, Robin. Prefácio a *The Art and Films of Lynn Hershman Leeson, Secret Agents, Private I*, ed. por Meredith Tromble, xi-xix. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2005.

Hershman Leeson, Lynn. <http://www.lynnhershman.com/>.

Jones, Amelia. *Self/Image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject*. London and New York: Routledge, 2006.

Jones, Amelia. "Roberta Breitmore lives on." In *The Art and Films of Lynn Hershman Leeson, Secret Agents, Private I*, ed. por Meredith Tromble, 105-11. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2005.

Klobucka, Anna e Mark Sabine, eds. *Embodying Pessoa: Corporeality, Gender, Sexuality*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2007.

Lee, Nikki S. e Roselee Goldberg. "Only part of the story - Nikki S. Lee in Conversation with RoseLee Goldberg." In *Parts*, de Nikki S. Lee, 47-53. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2005.

- Lopes, Teresa Rita. "Campos, Álvaro de." In *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, coord. Fernando Cabral Martins, 123-31. Lisboa: Caminho, 2008.
- Manovich, Lev. Espaço Navegável. *Revista de Comunicação e Linguagens, Espaços* 34-35 (2005): 109-41.
- Marks, Laura. *The Skin of The Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press, 2000.
- Merleau-Ponty, Maurice, "The Intertwining - The Chiasm." In *The Visible and the Invisible*, ed. por Claude Lefort, 130-154. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1968.
- Perry, Gill. "Dream Houses: installations and the home." In *Themes in Contemporary Art*, ed. Gill Perry e Paul Wood, 231-75. New Haven and London: Yale University Press, 2004.
- Pessoa, Fernando. *Correspondência (1923-1935). Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.
- Pessoa, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação. Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática, 1966.
- Pessoa, Fernando. *Pessoa Inédito*. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.
- Pessoa, Fernando. "Tábua Bibliográfica." *Presença*, nº 17 (1928): 250.
- Pessoa, Fernando. *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Edições Ática, 1980.
- Pinto, Jorge Cruz. O espaço-limite da arquitectura. *Revista de Comunicação e Linguagens* 34-35 (2005): 209-30.
- Pirandello, Luigi. *Um, ninguém e cem mil*. Lisboa: Cavalo de Ferro Editores, 2007.
- Proust, Marcel. *O Caminho de Swann (Em Busca do Tempo Perdido I)*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/ data.
- Reis, Ricardo. *Odes de Ricardo Reis*. Lisboa: Edições Ática, 1978.
- Sherman, Cindy. "Untitled Statement." In *Theories and Documents of Contemporary Art*, ed. por Kristine Stiles e Peter Selz, 791-92. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996.

- Silton, Susan. <http://www.performancestudies.ucla.edu/extensionsjournal/silton.htm>.
- Soares, Bernardo. *Livro do Desassossego*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- Steiner, Barbar e Jun Yang. *Autobiography*. London: Thames & Hudson, 2004.
- Warhol, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol*. London: Penguin Books, 2007.
- Warhol, Andy. "Warhol in His Own Words: Untitled Statements." In *Theories and Documents of Contemporary Art*, ed. por Kristine Stiles e Peter Selz, 340-46. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996.
- Women 2003. "Artists. Aino Kannisto." <http://www.women2003.dk/artists.php?id=46>.
- Zeidler, Sebastian. Life and Death from Babylon to Picasso: Carl Einstein's Ontology of Art at the Time of Documents. *Papers of Surrealism* 7 (2007), <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal7/index.htm>.
- Ziggy Stardust Companion - A David Bowie Website, The. "In Their Own Words." <http://www.5years.com/>.

ANEXO B: ESPECTADOR

Por **espectactor** entende-se, em geral, o receptor de uma obra de arte que a interpreta e executa; mais concretamente, o espectactor é o intérprete de uma obra de arte que se apresenta como não acabada, como plurívoca, ambígua, chamando (estrategicamente) o espectador-actor à participação, através da liberdade de escolha consciente e responsável.

Uma introdução ao conceito de espectactor

Falar de espectador ou de espectactor é falar do acto interpretativo, da relação produção-obra-recepção. O conceito de espectactor, que resulta da clara contracção dos termos espectador - aquele que observa, que assiste - e actor - aquele que actua, que representa -, transporta consigo a ideia de que de uma percepção estética passiva (espectador) se passou a uma percepção activa (actor), à participação na obra, a um verdadeiro fazer. É de troca que se trata - aquela que se dá entre autor e espectador via obra.



Computer Applications and Virtual Environments (CAVE) - NASA Foto: NASA Marshall Space Flight Center (NASAMSFC), <http://www.everystockphoto.com>

O conceito é, aliás, muito abrangente, não se ficando pelas artes performativas. Não interessa, pois, a sua paternidade (se [Augusto Boal](http://en.wikipedia.org/wiki/Augusto_Boal) (1931-) (http://en.wikipedia.org/wiki/Augusto_Boal), no teatro, se Jean-Louis Weissberg, a propósito da hipermédia); o seu território não é o da performance teatral ou da hipermédia, mas o da arte em geral e o das poéticas contemporâneas em particular. Interessa saber utilizá-lo de forma crítica e consciente, inserindo-o nessa relação produção/recepção, característica de toda e qualquer obra de arte. É isto que nos diz [Umberto Eco](http://en.wikipedia.org/wiki/Umberto_Eco) (1932-) (http://en.wikipedia.org/wiki/Umberto_Eco), quando nos propõe dois conceitos de obra, a utilizar como modelos teóricos, como abstrações: o conceito de **obra aberta** (que promove a ambiguidade e se abre à interpretação) e o conceito (mais restrito e derivado do primeiro) de **obra em movimento** (obra em constante mudança, nunca se fixando).

É necessário, num dado momento histórico, olhar a noção de forma que guia a actividade autoral, perceber como este(s) tipo(s) de forma se realiza(m) e que género de recepção possibilita(m). Trata-se, então, de perceber "a reacção da arte e dos artistas (das estruturas formais e dos programas poéticos que aí dominam) diante da provocação do Acaso, do Indeterminado, do Provável, do Ambíguo, do Plurivalente; a reacção, portanto, da sensibilidade contemporânea em resposta às sugestões da matemática, da biologia, da física, da psicologia, da lógica e do novo horizonte epistemológico que estas ciências abriram" (Umberto Eco, *A Obra Aberta*). Trata-se de entender (como nos diz Pedro Barbosa no seu texto *Aspectos Quânticos do Cibertexto*) o que está por trás da metáfora epistemológica, dos paralelos que são desenhados entre a física e mecânica quânticas e (recorrendo ao conceito de Eco) as obras abertas (ou mesmo em movimento) apresentadas aos espectadores pelas práticas poéticas contemporâneas.

Mas diz-nos Eco, e importa aqui precisar, "(...) poderíamos apoiar-nos numa noção já adquirida por muitas estéticas contemporâneas: a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante" (Eco, *op. cit.*). Isto equivaleria a dizer que, em toda e qualquer obra de arte, sejam quais forem o contexto histórico e a estratégia que assiste à sua produção, existe sempre, da parte do espectador/receptor da obra, uma plurivocidade de significados que são trazidos pelo próprio para o acto de percepção, o que resultaria sempre numa interpretação parcial e subjectiva (mas criativa também). Ora o que é diferente nas poéticas contemporâneas - práticas em relação às quais faz sentido falar de espectador - é que esta consciência da plurivocidade já está presente no acto de criação da obra e a própria obra joga com a ambiguidade como sua estratégia fundadora. Ou seja, a plurivocidade de significados, de sentidos, é promovida por estas obras.

Do espectador ao espectador: uma breve história

Paul Valéry (1871-1945)

(http://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Val%C3%A9ry) fala-nos do estudo de um fazer artístico; quer isto dizer que para entender a recepção de uma obra (para se entender o conceito de espectador) temos de olhar para as modalidades do acto de produção que está na base da obra de arte.



"Text Rain" - Instalação vídeo interactiva de *Camille Utterback*, Foto de wseltzer - Flickr Creative Commons

<http://www.flickr.com/photos/wseltzer/263383505/>

A plurivocidade, a ambiguidade, a incerteza, a indeterminação, a abertura, e tantos outros conceitos de que hoje falamos quando falamos de obra de arte, são conquistas recentes no modo de ver e pensar o mundo, apesar de podermos dizer, à luz do modo como hoje pensamos, que estas características sempre estiveram presentes na obra. Com excepção de alguns momentos de alguma abertura, a tradição histórica apresentava o mundo como fechado e unívoco; basta olharmos para a história para perceber como estivemos tanto tempo fechados em visões únicas e presos a ideias como causalidade e linearidade. Tudo se pensava em função de verdade e falsidade (a lógica bivalente). A arte, que integra a cultura humana, apresentava essas imagens (aparentemente auto-suficientes), que prescreviam e proscriviam a leitura da obra (a visão humana). A consciência da abertura de significados (que os gregos já haviam discutido até à exaustão), servia então para que se desenhassem estratégias artísticas destinadas ao fechamento, à imposição de uma visão (a do autor/criador). A ideia de espectador traz então esta ideia de passividade na recepção e de confirmação de uma arquitectónica que é vendida como Cosmos Organizado. É a forma fechada e dada *a priori* que é ditadora; é ela que Carl Einstein (1885-1940) (http://en.wikipedia.org/wiki/Carl_einstein), no seu romance *Bebuquin* (1906-1909), quer ver destruída, em detrimento de uma forma que surja do instante, do momento único, do verdadeiro contacto entre objecto (forma) e sujeito (espectador). Este poeta da *avant-garde* fala-nos dos movimentos subjectivos interiores que nascem deste encontro, que é apenas uma actualização de uma infinitude de possibilidades (que

existem virtualmente).

Entre classicismo e iluminismo começa a surgir a ideia de uma "poesia pura" que pré-anuncia uma temática da "criação", já não ao serviço de um Cosmos organizado, mas alicerçada na "liberdade" do poeta. Mas "a primeira vez em que aparece uma autorizada poética da obra "aberta" é no simbolismo da segunda metade do século XIX" (Eco, *op. cit.*). [Stéphane Mallarmé](#) (1842-1898) (http://en.wikipedia.org/wiki/St%C3%A9phane_Mallarm%C3%A9) defende que o texto deve ser trabalhado no sentido da sua indefinição, abrindo-se a sugestões múltiplas. É a abertura à livre reacção do receptor (espectador). A obra sugere, mas é das suas actualizações (encontros com os seus receptores) que nascerão os sentidos, que dependem não tanto das sugestões mas essencialmente do que o receptor traz para o encontro com a obra (as suas emoções, a sua imaginação, a sua liberdade criativa). Estamos já no domínio do símbolo que se abre para o indefinido e que assim reclama reacções e compreensões sempre novas. Grande parte da literatura contemporânea trabalhará nesta linha. Refiram-se nomes (ainda hoje incontornáveis) como [Franz Kafka](#) (1883-1924) (http://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Kafka), que cria um mundo onde impera a ambiguidade e onde nada é certo, e [James Joyce](#) (1882-1941) (http://en.wikipedia.org/wiki/James_Joyce), que explora o mundo (e os universos que cria) dos mais variados e concomitantes ângulos, criando verdadeiros jogos verbo-voco-visuais (de que *Finnegans Wake* é um brilhante exemplo), e que ainda hoje nos servem de inspiração. Diz-se adeus às ideias de tempo linear e de espaço homogéneo; estamos finalmente na *heterotopia* de que nos fala Michel Foucault (1926-1984) e no *multiverso* (de que nos fala Pedro Barbosa a propósito de *Allet Sator*).

Mas o convite à abertura dá-se ainda de outras formas, que nada têm a ver com a sugestão e a solicitação emotiva. Pense-se em [Bertolt Brecht](#) (1898-1956) (<http://en.wikipedia.org/wiki/Brecht>) que apresentava as situações dramáticas, e que, através do *Verfremdungseffekt* (distanciamento) ou não-imersão, procurava deixar ao espectador a tarefa de as pensar e interpretar. É um raro caso de obra aberta ideológica. Mais tarde, [Augusto Boal](#) (1931-) (http://en.wikipedia.org/wiki/Augusto_Boal), que terá sido o primeiro a utilizar o termo espectador, propõe ao público a sua integração na acção de modo a mudar a história apresentada (*Teatro Fórum*). Aqui procura-se o envolvimento físico, e não

apenas mental, do espectador (que assim se torna verdadeiro protagonista da acção) e responsável pelo que acontece.

No século XX, as poéticas contemporâneas explorarão das mais variadas formas esta ideia de obra aberta e até não-acabada. Surgem por toda a parte *happenings*, instalações, performances. A arte deixa os espaços que lhe estavam destinados e os suportes que lhe estavam associados e reinventa-se permanentemente, processo que se arrasta até aos nossos dias. Mas é na música que a experimentação mais revoluciona e as artes performativas seguiu-a nas suas conquistas. Explora-se a ideia de processo (um *work-in-progress* permanente que nunca fecharia a obra), a ideia de momento único, de acaso, de multiplicidade de sentidos, de desordem. Ao intérprete é dada uma autonomia sem precedentes. Todas as possibilidades conceptuais são exploradas no sentido de libertar a música dos seus códigos e convenções constrangedoras. Refiram-se nomes como os de [Karlheinz Stockhausen](http://en.wikipedia.org/wiki/Stockhausen) (1928-2007) (<http://en.wikipedia.org/wiki/Stockhausen>), que propõe combinatórias que permitiam ao intérprete montar autonomamente a peça musical, ou [John Cage](http://en.wikipedia.org/wiki/John_cage) (1912-1992) (http://en.wikipedia.org/wiki/John_cage), precursor da hipertextualidade electrónica. O público é chamado cada vez mais a desempenhar este seu novo papel de espectador, em todas as áreas artísticas (visuais e performativas). Explora-se a multidisciplinidade e a transdisciplinidade. A interactividade, a comunicação autor-receptor, é experimentada das mais diversas formas.

De realçar é o papel desempenhado pela tecnologia que, apesar de sempre ter estado associada à produção artística, passou a ocupar um papel primordial na criação, difusão e recepção das obras, desempenhando por vezes o papel de verdadeira protagonista. É a isso que assistimos mais do que nunca nos nossos dias, onde, mais do que ajudar à criação, ela constitui um verdadeiro mediador entre criador e receptor, funcionando até nos dois sentidos (como acontece no *Sintext* de Pedro Barbosa). Os desenvolvimentos tecnológicos, em geral, e a criação das tecnologias de cálculo numérico, em particular, possibilitaram que se levassem mais longe (ou que se concretizassem) viagens artísticas já sonhadas pelas vanguardas históricas ou pelas novas vanguardas. A fractalidade, a reticularidade, a

multimedialidade, a combinatória, só para realçar algumas possibilidades, encontraram no computador o seu maior aliado. O computador e, mais tarde, a interconexão em rede, vieram exponenciar o que já era feito e possibilitar a emergência de novas formas de fazer/receber arte.

O espectador da hipermédia

Se a multimédia é anterior ao computador, já a hipermédia nasce com este, permitindo uma apaixonante combinação de hipertexto, imagem e som, que aproveita a arquitectura não-linear do computador e possibilita a criação de autênticas obras "tridimensionais" interactivas. O espectador da hipermédia está envolvido mental- e fisicamente nas escolhas que tem de fazer, é protagonista nas obras e a realidade virtual promete-lhe que um dia a imersão poderá ser ainda maior. Surgem novas formas de interactividade e de participação, com os mais variados propósitos (não só o de fruição estética), e o espectador torna-se mais do que nunca um co-criador. Pedro Barbosa fala-nos do escreitor (a propósito do *Sintext*). "(...) a interconexão, a escolha e a interactividade, o hipertexto e a hipermédia, confirmam e amplificam a reformulação dos papéis de autor e do leitor que a teoria crítica também tem vindo a apontar" (Rui Torres, *Horizontes do Web-Jornalismo*). Pense-se, por exemplo, no estatuto artístico de que usufruem os criadores de software e de jogos de computador. Os vídeo-jogos, ou os MUDs ou MOOs, providenciam experiências totalmente novas aos jogadores, oferecendo-lhes um enorme leque de experiências imersivas e interactivas.

Como nos diz Anxo Abuín Gonzaléz: "A ideia de interactividade é chave para entender a evolução da arte alternativa desde os anos 60, e tem-se vindo a acentuar com a competência das novas tecnologias do divertimento" (Algumas considerações sobre a possibilidade de um teatro virtual). Realizam-se festivais e mostras de arte numérica, de que se destacam o SIGGRAPH, entre outros.

O computador, e a hipermédia que este possibilita, são espaços de autêntico teatro participativo. Os utilizadores são mais do que nunca actores de todo o processo, manipulando, navegando, criando. Surgem novas formas de teatro, como o *cyborg*

theatre, de que se destacam nomes como [Orlan](http://en.wikipedia.org/wiki/Orlan) (<http://en.wikipedia.org/wiki/Orlan>) ou [Stelarc](http://en.wikipedia.org/wiki/Stelarc) (<http://en.wikipedia.org/wiki/Stelarc>).

Sonha-se uma futura "arte total", ideia já lançada por [Gianni Toti](http://en.wikipedia.org/wiki/Gianni_Toti) (http://en.wikipedia.org/wiki/Gianni_Toti) em 1993, e que encontra em Allet Sator (2001) de Pedro Barbosa um importante desenvolvimento. "Essas relações sucessivas desenham o que serão talvez, mais tarde, os contornos e os delineamentos de verdadeiras peças de teatro digitalizadas, cujo desenvolvimento será decidido por um«espectador-actor» activo, cujas acções serão construídas dentro de cenários interactivos, cujas réplicas serão geradas por computadores, cujos diálogos serão ditos por actores humanóides representados em ecrãs a três dimensões, cujos cenários serão produzidos por outros computadores, reagindo às próprias reacções e às emoções dos "actores-espectadores" (Alain Vuillemin, *Conceitos informáticos e escritas teatrais*).

Referências

BARBOSA, Pedro, *Aspectos quânticos do cibertexto, Cibertextualidades 01*, 2007, Edições Universidade Fernando Pessoa

DUARTE, Eunice Gonçalves, *Drama ex machina: A teatralidade da tecnologia na peça AlletSator, Cibertextualidades 02*, 2007, Edições Universidade Fernando Pessoa

ECO, Umberto, *A Obra Aberta*, Difel, 1989

GONZÁLEZ, Anxo Abuín, *Algumas considerações sobre a possibilidade de um teatro virtual*, tradução de Antía Otero, *Cibertextualidades 02*, 2007, Edições Universidade Fernando Pessoa

MANDELBROJT, Jacques, *Introduction: The Aesthetic Status of Technological Art, Leonardo, Vol. 32, No. 3* (1999), pp. 211-215, The MIT Press, <http://www.jstor.org/stable/1576793>

MARINIS, Marco de, DWYER, Paul, *Dramaturgy of the spectator, The Drama Review: TDR, Vol. 31, No. 2*, Summer 1987, pp. 100-114, The MIT Press, <http://www.jstor.org/stable/1145819>

REIS, Pedro, *Notas sobre AlletSator: o retomar da viagem - sintetizador poético, ciberdrama e hipermédia*, Cibertextualidades 02, 2007, Edições Universidade Fernando Pessoa

SALTZ, David Z., *The art of interaction: interactivity, performativity, and computers*, *The Journal of Aesthetics and Art*, Vol. 55, No. 2, *Perspectives on the Arts and Technology*, Spring, pp. 117-127, Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics, <http://www.jstor.org/stable/431258>

TORRES, Rui, *Horizontes do Webjornalismo*, <http://telepoesis.net/artigos.html>

VUILLEMIN, Alain, *Conceitos informáticos e escritas teatrais*, tradução de Pedro Barbosa, *Cibertextualidades 02*, 2007, Edições Universidade Fernando Pessoa

Ligações úteis

Cibertextualidades, Publicação do CETIC - Centro de Estudos de Texto Informático e Ciberliteratura (<http://cetic.ufp.pt/cibertextualidades/>)

BeeHive (<http://beehive.temporalimage.com/>)

Laurie Anderson (<http://www.laurieanderson.com/>)

CyberStage (<http://www.cyberstage.org/index4.html>)

The Gertrude Stein Repertory Theatre (<http://www.gertstein.org/>)

Ars Electronica Festival, Linz, Austria (<http://www.aec.at/en/index.asp>)

FILE, Electronic Language International Festival (<http://www.file.org.br/>)

SIGGRAPH (<http://www.siggraph.org/>)

Nota: artigo redigido para o Atelier de E-Textualidade, dirigido pelo Prof. Doutor Rui Torres, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, no ano lectivo de 2007/2008. Este artigo encontra-se disponível na *Web*, na *Wiki* de *Allet Sator*, em <http://www.telepoesis.net/alletsator/wiki/index.php?title=Espectactor>.

ANEXO C: DVD "EU SOU MUITOS"

- **CONTEÚDOS:**

- *Site* "eu sou muitos" - pasta "site eu sou muitos" (para aceder ao *site*: abrir o ficheiro *index.html* a partir de um *browser*)
- *Backup* do *blog* "eu sou muitos: peregrinação temática" - pasta "eusoumuitos.tumblr.com" (para aceder ao *backup* do *blog*: abrir o ficheiro *index.html* a partir de um *browser*)
- *Backup* do *blog* "eu sou muitos: processo" - pasta "processo.tumblr.com" (para aceder ao *backup* do *blog*: abrir o ficheiro *index.html* a partir de um *browser*)
- Memória descritiva do Trabalho de Projecto - ficheiro "eusoumuitos.pdf"